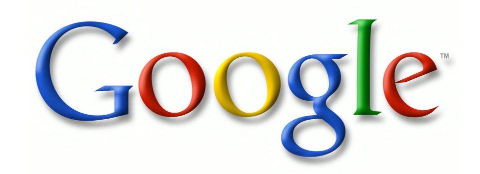

Google



dHe

Musées

ET

Monuments de France

Musées

ET

Monuments de France

REVUE MENSUELLE
D'ART ANCIEN ET MODERNE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. PAUL VITRY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

2e ANNÉE — 1907

PARIS
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

Cliché Seemann

Bucherons.

Tapisserie Tournaisienne du xve siècle.

(Musée des Arts Décoratifs.)

Musées et Monuments
DE FRANCE

LES TAPISSERIES DES BUCHERONS
au Musée des Arts décoratifs

(PLANCHE I.)

Les tapisseries du moyen âge à sujets civils sont extrêmement rares et il semble que ce ne soit pas au temps seul qu'il faille imputer cette rareté : s'il ne nous en reste guère, c'est sans doute qu'il n'en a pas été tissé beaucoup. En vérité, les inventaires nous citent durant tout le xve siècle d'innombrables suites de tentures qui n'ont rien de religieux ; mais c'est toujours de sujets historiques ou légendaires qu'il s'agit, l'Histoire d'Alexandre, celle de Troie la Grande, les Preux et les Preuses, et rarement nous rencontrons des scènes tirées de la vie contemporaine ; parmi les tapisseries qui subsistent et qui passent pour en figurer, c'est bien souvent que les légendes qui diraient le sujet ont disparu et que nous ignorons l'épisode exact qu'elles représentent. Toutefois, si l'on sait que certaines suites de l'histoire de Du Guesclin par exemple ont été fabriquées et si l'existence des princes a parfois fourni des modèles aux auteurs des cartons, ne fût-ce que pour leur donner le milieu somptueux de scènes plus ou moins symboliques, où des gentilshommes forment la cour d'augustes personnes telles que dame Rhétorique ou toute autre, la vie quotidienne des gens de peu, des bourgeois et des campagnards les a plus rarement inspirés encore et l'on ne saurait s'en étonner, car elle n'était guère pour intéresser les nobles personnages qui commandaient les tentures.

C'est ce qui donne tout leur prix à trois tentures du Musée des Arts décoratifs qui représentent des Bûcherons ; le musée les doit, les unes à la donation Emile Peyre, l'autre à l'inlassable générosité de M. Jules Maciet. Elles ne sont point contemporaines et leur style montre qu'elles s'échelonnent sur toute la seconde moitié du xve siècle, empiétant peut-être même, pour la plus récente, sur les premières années du xvie ; mais il y a entre elles comme un air de famille. La scène de toutes trois se passe naturellement dans une forêt : dans la plus ancienne (c'est celle que nous reproduisons dans la planche ci-contre), les personnages laissent quelque peu à désirer comme perspective et ceux du dernier plan ne sont guère moins grands que ceux du premier ; on peut lui reprocher aussi quelque confusion et cet entassement des scènes,

qui, sur un sol où fleurs, herbes et branchettes ne laissent aucune place vide, nous montre côte à côte un combat de bêtes féroces, un cerf, des chiens et les bûcherons dans toutes leurs occupations : coupant les arbres, les ébranchant, les sciant, empilant les bûches, et se reposant en buvant un coup. Mais chaque personnage pris en soi est d'un naturel, d'une vérité d'observation et d'une justesse d'attitudes qui font penser aux paysans que le grand Breughel devait montrer dans ses tableaux.

Dans la seconde tapisserie, les bêtes étranges ont disparu, il y a plus d'air et les personnages conservent leur grand style ; ce n'est malheureusement qu'un fragment.

Quant à la troisième, la plus récente, s'il n'en faut pas regarder le détail de trop près, l'ensemble présente une composition excellente : une lisière de forêt, auprès d'un village, avec les bûcherons qui chargent le bois coupé sur un chariot, tandis que le maître, debout à côté des travailleurs, leur donne ses ordres et les excite au travail.

Ces tapisseries, on n'en pouvait douter, proviennent du nord de la France, de ces confins entre Flandre et France, aux frontières politiques si variables et toujours si mal déterminées et dont les historiens de l'art considèrent tour à tour les produits comme français ou comme flamands. Un jeune historien d'art allemand, M.A. Warburg, a eu l'idée de faire de ces pièces une étude plus attentive (1) et, en examinent l'une, la plus ancienne, avec soin, il y trouva des armes, deux fois répétées, qu'il reconnut n'être autres que celles de Rolin, le célèbre chancelier de Bourgogne. Avoir appartenu au chancelier Rolin, qui fut portraituré par van Eyck et peut-être par Rogier van der Weyden, était une bonne origine certes, mais M. Warburg ne s'en tint pas là, et recherchant plus encore dans les comptes, il eut la chance de trouver dans ceux des tapissiers de Tournai, publiés par M. Soil, une mention à ses yeux décisive : en 1461, le duc de Bourgogne commanda à Pasquier Grenier, tapissier à Tournai, une tenture « avec plusieurs grans personnaiges come gens paysans et bocherons, lesquels font manière d'ouvrer et labourer au bois par diverses façons » (2).

(1) *Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1906, p. 41.
(2) Soil, *Les tapisseries de Tournai*, 1892, p. 378.

La provenance exacte de nos tapisseries aux bûcherons était donc trouvée : elles étaient de Tournai, tissées par Pasquier Grenier. Mais M. Warburg était plus heureux encore : le Musée des Arts décoratifs possède trois tapisseries : il trouva trois comptes. Outre celui de 1461 qui correspond à la plus ancienne des tapisseries, un autre article de 1465 se rencontra où il est question encore d'une tenture aux Bûcherons, mais travaillant cette fois dans des citronniers, tenture que le duc aurait commandée au même Grenier, pour la duchesse de Bourbon : ce serait le second de nos morceaux. Le troisième serait la « Chambre des personnages de Bûcherons », achetée en 1505 à Jean Grenier, fils de Pasquier.

Evidemment certaines objections se présentent aux identifications de M. Warburg : ce serait un étrange miracle que précisément les trois tapisseries de Bûcherons que nous conservons à Paris fussent les trois dont les comptes de Tournai font mention. Puis d'une part nous connaissons mal la fabrication tournaisienne et ne savons pas si le style et les procédés de fabrication de nos tentures répondent exactement au style et à la technique spéciaux aux ateliers de Tournai ; de l'autre, plusieurs suites de Bûcherons sont citées dans divers inventaires, que note M. Warburg lui-même, et l'on ne sait pas exactement pourquoi c'est aux comptes de Tournai que l'on s'arrêterait davantage.

De plus, en 1461, date de la commande de la première tenture, Nicolas Rolin était en pleine disgrâce et il y a peu de chance que le duc eût fait tisser à ce moment une tapisserie aux armes d'un serviteur qu'il n'aimait plus : l'auteur ne répond rien de topique à cette observation qu'il se fait lui-même.

Quoi qu'il en soit, son hypothèse est fort ingénieuse et, en tant qu'hypothèse, elle peut être acceptée. Nous aurions donc, dans les trois tapisseries de Musée des Arts décoratifs, un des spécimens de la fabrication de ces ateliers de Tournai, mi-français — ils l'étaient politiquement, — mi-flamands, et en somme leur style même n'y contredit pas, tenant de la Flandre du XV[e] siècle par l'acuité de l'observation et de la France par la mesure du réalisme et par une certaine bonne grâce dans le caractère décoratif.

Raymond KŒCHLIN.

A PROPOS DES FRAGONARD DE GRASSE

A LONDRES, Princes Gate, en face des ombrages de Hyde Park, une maison modeste semblable aux voisines ; c'est la demeure où s'entassent, en leur somptueux désordre, les admirables collections de M. Pierpont Morgan ; c'est aussi, pour quelques années encore, le lieu qui garde les plus beaux souvenirs de notre Fragonard et sert de temple à son chef-d'œuvre.

Un peu attristées dans les brouillards de Londres, les gracieuses images de l'âme française du XVIIIe siècle n'ont point retrouvé le cadre charmant qu'elles avaient dans la petite maison de Grasse. Elles sont du moins présentées dans un salon fait pour elles, au milieu de boiseries de leur époque ; elles voisinent avec de menus objets d'art du même temps, et l'on éprouve, à les voir ainsi, l'impression qu'elles ne sont pas trop dépaysées. Comment seront-elles en Amérique, quand elles auront passé la mer? Ne regrettera-t-on point pour elles leur asile actuel ? En attendant, l'exil en Angleterre des peintures de Frago a eu pour résultat d'augmenter le nombre de ses admirateurs.

Les cinq tableaux représentent l'*Histoire de l'amour dans le cœur d'une jeune fille*. On sait que la série a été commandée par Mme Du Barry pour son pavillon de Louveciennes. Cet ensemble, si approprié à cette merveille qu'était Louveciennes, n'orna cependant point le blanc pavillon des jardins. Non sans doute qu'il ait déplu à la comtesse ; son goût sûr, qui lui avait fait choisir Frago parmi tant de peintres, la faisait bon juge de la valeur des toiles. Mais, avec sa manie de tout critiquer, de guider minutieusement les artistes qui travaillaient pour elle, de faire retoucher ou recommencer ce qui ne lui convenait pas entièrement, elle dut fatiguer l'artiste, de qui la docilité fut vite à bout. Telle est du moins l'explication que j'ai préférée à des légendes plus ou moins invraisemblables, qui ont eu cours chez les biographes de Fragonard, peu au courant du caractère de Mme Du Barry. En tout cas, si Frago fut prié de reprendre son ouvrage avant l'achèvement du cinquième tableau, il reçut une large indemnité. La favorite lui fit un don de 18 000 livres et lui laissa garder les toiles. Comme il ne paraît pas avoir tenté de s'en défaire, il faut penser qu'il ne regretta point ce déboire, qui lui permit de garder celle de ses œuvres à laquelle il tenait le plus.

A quelle époque « les Fragonard de Louveciennes » sont-ils devenus « les Fragonard de Grasse » ? Chacun sait que le peintre les laissa chez son cousin Maubert, pendant la Révolution, au temps où il reçut l'hospitalité en cette maison à la porte de Grasse, que son séjour devait rendre fameuse. Mais on a fixé ce séjour du peintre aux derniers mois de la Terreur, et ses biographes ont affirmé, bien à tort, qu'il avait quitté Paris, plein d'inquiétude, et dans le but de se mettre en sûreté. On a même expliqué les emblèmes peints par lui dans l'escalier de la maison Maubert, attributs révolutionnaires, faisceaux, bonnets phrygiens, comme une précaution prise contre les dénonciations terroristes (1). Ce sont là imaginations pures. Les motifs d'un symbolisme plutôt simple, que la facilité du pinceau ont multipliés sans effort, répondent aux idées qui avaient cours dans la famille de Fragonard et qu'il partageait lui-même. J'ai fait connaître, ailleurs, l'alliance qui existait entre les Fragonard et le « fougueux » Maximin Isnard, l'agitateur de la Provence, qui fut président de la Convention (2). L'amitié étroite qui ne cessa d'unir Frago et David est une preuve, entre bien d'autres, que le bon Frago fut toujours un « patriote » irréprochable.

(1) On a cru à tort reconnaître les profils de Robespierre et de Grégoire dans les peintures de l'escalier de Grasse. Le premier, reproduit au tome XXXVIII, p. 257, de la revue *La Révolution française*, a été contesté par M. V. Sardou, au t. XXXIX, p. 278, de la même revue.

(2) *J.-H. Fragonard*, Paris, 1906, p. 79. Honoré Fragonard, frère du père de Frago, avait épousé Honorade Isnard, à Grasse, le 8 novembre 1723 (*Arch. de l'état civil de Grasse*) ; c'est chez le parfumeur Isnard, établi à Paris, que le peintre fit la connaissance de Marie-Anne Gérard, qu'il épousa en 1769.

M. J. Guillaume (1) et M. Maurice Tourneux (2) ont déjà remarqué que le séjour du peintre à Grasse ne peut se placer à l'époque où on l'a supposé (3). Il suffit, d'ailleurs, de se reporter aux certificats de résidence et de civisme qui le concernent (4) pour s'apercevoir qu'il a passé à Paris tout le temps de la Terreur. Alors que plusieurs de ses amis étaient inquiétés, il était, au contraire, publiquement honoré par son entrée au jury des Arts et par sa nomination de président du Conservatoire du Muséum.

Nous avons à faire connaître un document qui fixe avec certitude le moment où Fragonard est venu, après tant d'années, chercher pendant quelque temps du repos dans sa ville natale. Il a dû passer à Grasse l'hiver de 1790-91, car un reçu de sa main, conservé parmi les papiers de M. de Blic dans la maison Maubert (5), montre à quel moment il y a exécuté des décorations :

« J'ai reçu de mon cher cousin Maubert pour ouvrages de peinture, la somme de 3 600 livres, dont quittance jusqu'à ce jour, pour solde de tout compte. A Grasse, le 10 mars 1791.

« FRAGONARD, peintre du Roy. »

Les peintures que Fragonard fit chez son cousin comprennent les attributs révolutionnaires et des vases de fleurs en dessus de porte. Mais ce sont des œuvres traitées par lui en se jouant, et telles que celles dont un artiste paye volontiers une hospitalité amicale. Il est possible et même probable, que le reçu de 3 600 livres se rapporte aux fameux panneaux du salon, que possède M. Pierpont Morgan. L'artiste avait en effet apporté avec lui de précieux rouleaux qui contenaient les toiles de Louveciennes, et il les mit en place lui-même. Les a-t-il véritablement cédées, alors, à son cousin ? La tradition des familles Maubert et Malvilan assure qu'il ne s'agissait que d'un dépôt, que l'on finit même peu à peu par trouver embarrassant. M. Victorien Sardou, qui a recueilli cette tradition dans sa jeunesse, raconte que tel était bien le sentiment des cousins de Fragonard, et qu'ils n'en sont devenus propriétaires qu'après la mort de l'artiste, sur la renonciation formelle et dédaigneuse d'Alexandre-Evariste Fragonard. Celui-ci aurait refusé de prendre livraison des peintures démodées de son père et les aurait abandonnées sans le moindre regret aux parents de Grasse, qui n'y tenaient, du reste, pas plus que lui.

Qu'il y ait eu vente ou dépôt, Fragonard avait été heureux, en 1791, de trouver pour ses toiles préférées un asile sûr, à l'époque où sa peinture avait déjà cessé de plaire, et il s'était donné le plaisir de les installer. Les dimensions du salon s'accordaient parfaitement aux mesures des toiles; quatre étaient achevées; la cinquième, l'*Abandon*, lavée à la sépia vingt ans plus tôt, s'harmonisait délicatement avec l'ensemble; Frago renonça à y mettre les couleurs, ne voulant pas risquer de gâter son chef-d'œuvre et se sentant incapable de retrouver son pinceau d'autrefois. Il faut, en tout cas, écarter l'hypothèse qu'il ait traité, à Grasse même, ce cinquième sujet; la facture admirable de ce morceau témoigne, sans doute possible, qu'il est contemporain des quatre autres, et l'histoire de la commande de Louveciennes explique l'état dans lequel il fut laissé.

Ce que Frago exécuta sur place, pour compléter le salon du cousin, ce sont des Amours à travers des nuées, ce sont les dessus de porte où il a repris des sujets familiers à son pinceau, le panneau où dégringolent l'Amour vainqueur, l'Amour-folie, l'Amour poursuivant une colombe, l'Amour embrasant l'Univers. A ces redites éternelles, sa verve ne se montre pas trop fatiguée; sa main reste ferme, sa touche amuse encore. C'est la dernière fois qu'il se permet ces jeux capricieux et charmants que son temps a si vivement aimés. C'est dans cette maison paisible, parmi les boiseries blanches de ce salon de province, que viennent se réfugier, à l'heure du grand changement des mœurs françaises, les grâces exquises de l'ancien régime, les plus délicats témoignages de la société qui disparaît.

Pierre DE NOLHAC.

(1) *Révolution française*, t. XXXIX, p. 462-467.

(2) *Chron. des Arts*, 1902, p. 323 (art. sur le livre, aimable, mais si inexact, de V. Josz, qui n'a pas ajouté beaucoup de faits sûrs à l'excellente monographie du baron Portalis).

(3) Puisque les registres du Conservatoire du Muséum, conservés au Louvre, établissent qu'il ne s'absenta guère du 12 pluviôse an II (31 janvier 1793) au 25 messidor an IV (13 juillet 1796).

(4) Dans Portalis, *Hon. Fragonard*, p. 236; dans Nolhac, *J.-H. Fragonard*, p. 101. Malgré qu'il ait accepté la légende de Fragonard « réellement terrorisé » et la fausse date du séjour à Grasse, le baron Portalis a eu le mérite de découvrir et de publier le premier ces certificats.

(5) Maubert n'était pas un simple ami de la famille; le reçu de Frago établit leur cousinage. J'ai dû copie de cette pièce, et de plusieurs autres, à l'obligeance de mon ami Georges Digard.



Cliché Paul Vidal à Castres.

Portrait de Goya par lui-même.

(Musée de Castres.)

LES GOYA DU MUSÉE DE CASTRES

(Planche 2.)

Le Musée municipal de Castres a la rare fortune de posséder une grande composition et deux portraits du peintre Goya (1). Acquises par le peintre Marcel Briguiboul, ces trois toiles ont été léguées à la ville par son fils en 1892. D'une authenticité évidente, elles peuvent compter parmi les meilleures de celles qui représentent, en deçà des Pyrénées, un maître souvent inégal. Malheureusement, sur leur provenance, leur sujet, leur date, nous sommes réduits à des renseignements beaucoup moins précis qu'on ne pourrait le désirer.

Le plus ancien des trois tableaux est assurément le portrait que reproduit notre planche (2).

L'habit, de satin vert, uni, à boutons de métal, paraît indiquer la fin du règne de Charles III ou les débuts du règne de Charles IV. C'était alors l'époque de la grande faveur de Goya : en 1785, il était lieutenant-directeur de l'Académie de San Fernando; en 1789, le roi le nommait peintre de la Chambre. Goya était alors aux environs de la quarantaine; c'est aussi l'âge que l'on peut attribuer au personnage du portrait et l'on s'est demandé dès lors à bon droit si nous n'avions pas là une représentation du peintre lui-même.

Comme Rembrandt, avec qui il a d'ailleurs bien des affinités, Goya se prenait volontiers pour modèle. Nous avons conservé une vingtaine de ses propres portraits, de dates assez éloignées, dans lesquels, malgré des différences souvent assez sensibles de détail, se laissent reconnaître le contour arrondi du visage, le front bombé, l'œil noir où la pupille se confond avec l'iris, à la paupière supérieure à peine apparente, le petit nez légèrement concave, les joues grasses soigneusement rasées, les favoris courts, la lèvre inférieure un peu pendante, le menton rond à la houppe bien dessinée, qui caractérisent le portrait de Castres (1) ; telles seront encore les caractéristiques de son portrait exécuté à la fin de sa vie par le peintre Vincente Lopez. Il n'y a pas ici l'ardeur et l'inquiétude des célèbres esquisses brossées trente ans plus tard pour le tableau offert au médecin Arieta. L'aspect de notre personnage est au premier abord plus terne et plus bonhomme ; mais le regard attentif, qui, par-dessus les besicles, vient se fixer sur le spectateur avec une tranquille autorité ne peut être que celui de Goya, et c'est un des regards les plus pénétrants qui aient été peints.

Çette puissance d'expression se rencontre ici avec des qualités qui vont rarement avec elle. Le peintre semble étaler en effet avec quelque coquetterie l'aisance de son métier. On a, devant cette toile, la joie de suivre les allées et venues de la large brosse qui transforme en pâte succulente la cendre et la suie dont paraît chargée sa palette, qui plaque les lumières et construit les ombres avec la maîtrise d'un Vélasquez. Comment un tel peintre a-t-il pu oublier ou mépriser dans certaines de ses œuvres une habileté dont il jouit ici lui-même avec un bonheur si évident ?

Le second portrait est celui d'un homme encore jeune, assis devant une table, vêtu d'un ample habit noir à larges revers. Son cou est engoncé dans un grand col droit aux pointes écartées, entouré d'une épaisse cravate blanche à jabot. Ce costume se retrouve assez exactement dans les portraits datés de J. M. de Goicoechea ou de J. M. de Ferrer. Il nous permet de placer approximativement notre tableau aux environs de 1815. Rien ne permet d'y voir, comme on l'avait d'abord

(1) Ces tableaux ont été signalés et commentés par P. Lafond, *Trois tableaux de Goya au musée de Castres* (*Chronique des arts*, 14 et 26 mars 1896) ; L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France*, Paris, 1900, in-4° (contient une reproduction du portrait de F. del Mazo); F. Laban, *Die Farbenskizze zu einem Repräsentationsgemälde Goyas* (*Jahrb. der K. pr. Kunstsamml.* 1900, p. 177-185 ; reproductions de l'*Assemblée* ainsi que de l'esquisse de ce tableau au Musée de Berlin); P. Lafond, *Goya*, Evreux, 1902, in-4° (autre reproduction du portrait de F. del Mazo) ; von Loga, *Francisco de Goya*, Berlin 1903, in-4°. Une photographie de l'*Assemblée* (avant restauration), faite à Madrid par J. Laurent, vers 1870, se trouve au Cabinet des estampes.

(2) Nous pouvons publier ce portrait, jusqu'à maintenant inédit, grâce à l'obligeance de M. Paul Valat, photographe à Castres, qui a mis ses beaux clichés à notre disposition.

(1) De toutes ces toiles, il en est une à tel point semblable à la nôtre qu'elle peut en être considérée comme une simple réplique. C'est le Goya acheté en Espagne par M. Léon Bonnat et donné par lui au Musée de Bayonne. Il est reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 200. Il y en a aussi une bonne eau-forte gravée par Dezarrois.

proposé, un portrait de Goya lui-même, ou encore de Munarriz. Une lettre, que le personnage représenté tient de la main droite, porte, placée en évidence, la suscription : *Dª Fraco del Mazo — Calle... — Madrid.* Goya est certainement resté fidèle ici au procédé qu'il emploie parfois (par exemple dans le portrait de la marquise de Caballero) pour nous livrer le nom de son modèle.

Malgré les quelque trente ans qui séparent ce portrait du premier, la palette du peintre s'est à peine modifiée : le jaune du velours du fauteuil, le ton verdâtre du fond sont fortement mélangés de bitume ; les noirs et les gris jouent encore ici un rôle essentiel. Cependant l'aspect général est plus âpre, plus intense ; il a une saveur plus espagnole encore et surtout plus moderne. Le visage audacieux et têtu, avec ses cheveux épais et négligés, descendant très bas sur les tempes, ses sourcils charbonnés, le nez écrasé, la mâchoire inférieure proéminente, est très proche de nous malgré son aspect étranger. Il semble que nous ayons là l'effigie d'un de ces hommes nouveaux dont l'invasion et les révolutions politiques venaient d'éveiller l'énergie.

C'est vers la même époque qu'a dû être peinte la grande toile (3 m. 18×4 m. 29) qui représente une assemblée. La composition en est assez singulière, au premier abord vide et monotone. Au milieu d'une grande salle sévère et nue, vue en profondeur, le jour pénètre en travers par une fenêtre haute et étroite, s'arrête aux dessins géométriques du tapis et éclaire faiblement une partie du mur opposé. Le premier plan et le fond se perdent dans l'ombre. C'est à grand'peine qu'on devine, tout au fond, sur une sorte d'estrade, dans des fauteuils à dossier haut et derrière une longue table recouverte d'un tapis rouge, treize personnages immobiles. Quelques broderies d'or, des boutons de métal, des ordres brillent faiblement sur les uniformes. En avant, à une distance respectueuse de la table, des hommes de conditions diverses sont assis tout contre les murs latéraux. Ceux de gauche, les moins nombreux, sont vêtus avec plus de recherche, assis avec plus d'élégance que les personnages de droite, placés entièrement à contre-jour. Presque tous portent l'habit clair, la culotte courte et les bas blancs. Quelques redingotes, quelques pantalons, des cheveux coupés courts indiquent cependant une date assez avancée (1815-20 ?).

Quelle est cette assemblée ? La toile a été baptisée successivement *Séance des Cortès sous Joseph Bonaparte, les Cortès sous Ferdinand VII, le Congrès, l'Assemblée de la Compagnie générale des Philippines, la Réunion des cinq « gremios mayores »*... M. Gonse y voit une violente satire, peinte « avec une sorte de furie fiévreuse », d'un système politique en déliquescence. Chaque figure serait un portrait « marqué par le fouet sanglant des *Caprices* ». Selon lui, une toile pareille ne peut s'être montrée en Espagne et elle aurait été acquise par Marcel Briguiboul de Goya lui-même à Bordeaux, où le peintre espagnol passa les dernières années de sa vie (1). L'on sait au contraire aujourd'hui que l'*Assemblée* se trouvait encore à Madrid, quarante ans après la mort de Goya, dans la collection de don Angel Maria Terradillos. L'intention satirique est assez discutable ; la vulgarité de certaines figures n'est pas plus accusée ici que dans bien des portraits de la famille royale brossés par Goya, peintre officiel, et agréés de ses modèles. Le désir de donner une collection de portraits est si peu marqué ici que l'auteur a supprimé résolument dans son tableau une seconde fenêtre qui, dans l'esquisse du musée de Berlin, permettait de distinguer les principaux personnages.

Si l'on tient absolument à mettre des noms sur ces figures, il ne semble pas qu'il y ait de raisons particulières pour rejeter la tradition conservée en Espagne. Nous aurions là une assemblée de la puissante *Compagnie aes Philippines*, fondée en 1785, et dans laquelle la famille royale avait d'assez gros intérêts engagés pour assister aux délibérations. M. F. Laban reconnaît le roi Ferdinand VII dans le personnage qui préside la réunion et propose de voir à gauche don Miguel de Lardizabal, ministre des Indes depuis 1814. Ajoutons que le personnage à l'habit de satin gris verdâtre, placé en évidence dans la salle, au point le mieux éclairé, ressemble beaucoup à Munarriz, président de la Compagnie, dont Goya a fait d'autre part un grand et beau portrait.

Mais l'intérêt s'arrête peu aux figures elles-mêmes. Ce qui s'impose, c'est la solennité triste de cette composition presque géométrique, c'est la lumière faisant irruption par la baie, s'écrasant sur

(1) Marcel Briguiboul est né seulement en 1837. Le peintre, insuffisamment représenté au Musée de Castres par deux grandes compositions qui sentent encore l'école, *Mars et Vénus* et *la Vision de Caïn*, a laissé de nombreuses toiles qui mériteraient d'être connues.

le tapis, à la place d'honneur laissée vide comme à dessein, ce sont les groupes se découpant en silhouettes sombres ou se perdant dans le demi-jour, c'est la vie se laissant deviner peu à peu dans cette atmosphère trouble et incertaine.

Ces impressions seraient certainement plus fortes si le tableau n'était exposé actuellement dans des conditions insuffisantes d'éclairage et de recul. La grande salle du musée serait toute désignée, après quelques réparations indispensables, pour abriter ces chefs-d'œuvre. Espérons que le zélé conservateur du musée, M. Chamayou, parviendra, comme il le désire, à les y transporter. On pourra alors placer moins loin des Goya quelques toiles, provenant aussi de la collection Briguiboul et qui ne sont pas sans mérite.

Pour deux d'entre elles notamment le rapprochement serait très instructif. L'une est attribuée, on se demande pourquoi, au consciencieux Philippe de Champagne. Malgré quelque négligence dans le dessin, c'est un fort bon portrait, d'une expression attachante, d'une exécution large et grasse et d'une coloration forte où les terres et le bitume ont été prodigués. On peut le placer dans l'école espagnole et fort près de Goya lui-même.

L'autre est une amusante scène de mœurs espagnoles, peinte vers le milieu du dernier siècle par le peintre Domingo. C'est tout un côté de l'esprit de Goya qui revit encore ici, avec beaucoup d'éclat et de bonne humeur, dans le pittoresque des costumes et des types, dans la fougue du dessin, et le charme savoureux des notes de couleurs vives jetées çà et là sur les gris terreux et les bruns du fond.

Jean LARAN.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Antiquités grecques. — Les collections de bronzes antiques dont nous avons déjà signalé les récents enrichissements, viennent de s'augmenter d'une figurine archaïque de guerrier trouvée à Cnossos, dans l'île de Crète.

Peintures et dessins du XIXe siècle. — Une vente récente d'objets ayant appartenu à Sauvageot a permis au Musée du Louvre d'acquérir deux portraits d'un de ses plus notables bienfaiteurs. Ce sont deux crayons, l'un par Henriquel-Dupont, l'autre par Delaroche, qui sont loin d'être dénués de mérite, mais qui seront surtout précieux pour rappeler au Louvre la mémoire de l'homme qu'ils représentent.

D'autre part, dans une vente de dessins et de peintures provenant de l'atelier de Carpeaux, le musée a recueilli plusieurs documents des plus intéressants tant pour nous révéler certains côtés du talent de l'artiste, que pour nous renseigner sur certains aspects brillants de ce monde officiel du second Empire où les succès remportés par Carpeaux l'avaient introduit dès son retour de Rome. Citons en particulier un très beau dessin déjà vu à la Centennale de 1900, qui représente un quadrille impérial à Compiègne, et deux esquisses enlevées avec une verve incroyable, où l'on voit l'Impératrice faisant son entrée dans un bal aux Tuileries au bras de l'empereur de Russie (1868), et d'autre part l'empereur dans un bal costumé donnant le bras à la comtesse de Castiglione en magicienne (1867).

Sculpture moderne. — Le département de la sculpture moderne, en dehors de plusieurs acquisitions considérables dont nous rendrons compte prochainement, s'est enrichi d'un joli médaillon en terre cuite de jeune homme inconnu par Chinard, daté de *Rome* 1786. C'est un témoignage curieux de la valeur de cet artiste lyonnais mal représenté jusqu'ici dans nos collections et auquel la faveur publique semble s'attacher aujourd'hui de plus en plus.

Objets d'art du moyen âge. — Le département des objets d'art a acquis il y a peu de temps un bassin en cuivre du milieu du XIIe siècle, décoré d'une inscription en vers léonins et de plusieurs scènes gravées au trait, tirées de la vie de saint Thomas apôtre. Cet objet fait partie d'une série

assez peu nombreuse dont la plupart des spécimens sont conservés dans les musées de l'Allemagne occidentale et que l'on s'accorde à considérer comme d'origine westphalienne. C'est un document des plus précieux pour l'histoire des industries d'art du moyen âge, ainsi que pour celle de l'iconographie religieuse et celle du costume très soigneusement représenté dans les dessins du fond du bassin.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS * * * * * * * * * * * * * *

✢✢✢ Le Petit Palais subit actuellement d'importantes transformations. De grands travaux sont entrepris dans les galeries de peinture. On avait souvent reproché au velum qui formait plafond de ne laisser pénétrer dans les salles qu'une lumière insuffisante. Cet inconvénient va disparaître dès que sera mis en place le plafond vitré dont l'architecte avait, dès l'origine, conçu le plan.

Les tentures murales seront remplacées par de la toile enduite de cette peinture à l'huile rouge antique dont l'effet a été jugé très satisfaisant dans la salle de l'école du XIXe siècle au Louvre.

Ces travaux doivent durer jusqu'aux premiers jours de février, ce qui permet d'espérer que, vers la fin du même mois, les salles pourront être rendues au public.

La collection Dutuit doit subir aussi, pendant le même laps de temps, d'importantes modifications. Elle prendra place désormais dans une des salles du pourtour dont les proportions, plus restreintes que celles de la galerie centrale, semblent convenir mieux aux objets d'art qui la composent. La collection Dutuit ne peut que gagner à être condensée dans un cadre plus intime et vue dans une lumière plus directe. Elle aura une annexe au rez-de-chaussée et, par des escaliers spéciaux, le public communiquera avec deux salles de travail, l'une formant bibliothèque, l'autre cabinet des estampes. C'est là que livres et gravures pourront être exposés temporairement à l'abri d'un jour trop cru.

Enregistrons quelques nouveaux dons. Le plus important est un paysage de Claude Monet, *Coucher de soleil d'hiver à Gavacourt*, œuvre capitale du maître, peut-être même son chef-d'œuvre. Le tableau a été exécuté en 1880, année où il figura au Salon. Mais, placé au troisième rang, il n'attira l'attention de personne, si bien qu'il put être acheté à l'artiste cette année-là pour 400 francs. D'ailleurs, Monet avait envoyé au même Salon une *Débâcle* que le jury refusa.

L'historique de ce don s'entoure de circonstances assez particulières. Le conservateur du Petit Palais ayant manifesté devant un amateur américain son désir de voir exposée dans son musée quelqu'une des œuvres maîtresses de l'école impressionniste, il fut convenu que l'on se mettrait en quête du chef-d'œuvre souhaité et que, s'il s'en trouvait un à vendre à Paris à l'heure actuelle, le tableau serait donné au Petit Palais, à la seule condition que le donateur américain garderait l'anonymat. C'est le *Coucher de soleil* qui s'est trouvé remplir les conditions demandées et c'est sur lui que se fixa le choix.

Le tableau, de la meilleure période du maître, a déjà pris une admirable patine. La rivière qui forme le premier plan et qui se confond avec le ciel dans un brouillard gris et roux, est encadrée à droite par une berge, à gauche par un îlot. On devine à peine, dans les rayons d'un pâle soleil d'hiver, la toiture d'un village dont les silhouettes se perdent dans la brume.

« L'ami du Petit Palais » — c'est ainsi que veut être nommé le donateur — a ajouté au Claude Monet un Le Sidaner, le *Pont des Soupirs*.

M. Théodore Duret, l'historien des Impressionnistes, l'ami intime de Courbet, vient d'offrir au Musée un *Portrait de Corbineaud* par Courbet, œuvre robuste qui fera bonne figure auprès des *Demoiselles de la Seine*, de *la Sieste* et du *Prudhon*.

Signalons aussi un *Portrait de femme* d'une gravité et d'une tenue admirables, par Victor Mottez, élève d'Ingres, auteur d'une fresque exposée au Luxembourg et qui compléta l'ensemble de la salle Ingres à la Centennale de 1900.

Enfin, M. de Talleyrand-Périgord, duc de Montmorency, vient d'offrir au musée un portrait de sa mère, la duchesse de Montmorency, que Dubufe, grand'père de Guillaume Dubufe, peignit en 1830, et celui de sa femme, par Gust. Jacquet.

MUSÉE DE NIMES ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

✢✢✢ On a signalé ces temps derniers l'entrée au Musée de Nîmes d'un sarcophage chrétien en marbre orné de bas-reliefs qui a été trouvé récemment à Valbonne, près le Pont-Saint-Esprit, et qui vient compléter par une pièce importante une sé-

rie déjà assez riche de cette collection rivale de celle du Musée d'Arles.

MUSÉE DE PICARDIE

Le Musée d'Amiens vient d'acquérir un médaillon en marbre blanc, mesurant o m. 24 de diamètre, qui représente le profil d'*Antoine de Lannoy, capitaine du palais de Gênes en* 1508. Dans une très savante et très judicieuse étude parue au *Bulletin Monumental*, M. Georges Durand a groupé ce monument avec ceux qu'il pouvait connaître (et plusieurs sont aussi de véritables révélations), établissant la pénétration des œuvres italiennes dans la France du Nord aux premières années du XVIe siècle.

De fait, c'est un des plus beaux spécimens de cet art qui soient passés en France à cette époque. Grâce à l'inscription qu'il porte, M. Georges Durand en a pu très sûrement rétablir l'histoire. Cet Antoine de Lannoy était le propre neveu de Raoul de Lannoy qui fut gouverneur de Gênes sous Louis XII et y résida en 1507 et 1508 ; il avait accompagné son oncle au delà des monts ; il était pourvu d'un emploi dans la maison de celui-ci, et il est tout naturel qu'il ait fait exécuter son effigie par un de ces ateliers de marbriers auxquels vers le même temps Raoul de Lannoy commandait le célèbre tombeau qu'il fit installer ensuite, en Picardie dans l'église de Folleville, où on le voit encore. Le fin profil du jeune seigneur n'est pas indigne des artistes qui exécutèrent les superbes figures de Folleville. Il n'est pas signé, mais on serait assez tenté d'y reconnaître l'œuvre d'Antonio della Porta ou de Pace Gaggini qui mirent leurs noms sur le tombeau de l'oncle, si l'on ne savait par ailleurs combien étaient nombreux en Italie à ce moment les artistes capables d'un pareil morceau. M. Georges Durand aurait même pu à ce propos signaler plusieurs médaillons représentant des personnages français vus de profil qui se trouvent au Musée archéologique de Milan et dont l'un qui provient, paraît-il, des environs de Crémone, est un très beau portrait de François Ier jeune.

MUSÉE DE MARSEILLE

On n'a pas oublié l'accroissement considérable que reçut récemment le Musée de Marseille, grâce au don de la collection Ricard. Une partie importante de ce don magnifique signalé à nos lecteurs il y a quelques mois, les dessins de marine et les études faites à Toulon pour la construction des galeries royales, vient d'être publiée en fac-similés, jointe aux documents de même nature que possède le Musée du Louvre, par M. Auquier. C'est un superbe recueil de trente-six planches en phototypie (Paris, *D.-A. Longuet, éditeur*) qu'accompagnent un catalogue détaillé de tout ce que l'on connaît de Puget décorateur naval et mariniste, et une étude historique sur les travaux du maître à l'arsenal de Toulon.

Nombre de ces planches nous renseignent sur les aspects de la vie maritime au XVIIe siècle, mais plus nombreuses et plus séduisantes encore pour nous sont celles où s'épanouit l'imagination splendide du maître provençal et où se marque toujours, dans ses inventions personnelles les plus originales, le grand goût décoratif de son époque.

MUSÉE DE SENS

On doit placer prochainement au Musée de Sens une tapisserie ancienne conservée jusqu'ici dans une salle de l'hôtel de ville. D'après l'opinion de M. J.-J. Guiffrey, directeur des Gobelins, dont on sait la haute compétence en ces matières et les beaux travaux sur l'histoire de la tapisserie, cette pièce, représentant une bergerie assez voisine de celles qui sont tirées des aventures de Gombaut et Macé, appartiendrait au milieu ou à la seconde moitié du XVIe siècle. Elle offre l'intérêt très particulier que l'auteur du carton a prétendu s'inspirer de la première églogue de Virgile et que le texte du fameux vers:

> Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi

est reproduit sur une des banderoles qui accompagnent les personnages. Cette œuvre, précieuse pour montrer l'extension de l'esprit humaniste de la Renaissance, en même temps que pour les qualités propres de son style, est malheureusement en assez mauvais état; plusieurs inscriptions notamment sont tronquées ou se complètent par des morceaux disparates empruntés à d'autres pièces de la tenture. C'était en tout cas un morceau des plus intéressants à recueillir et l'exemple est bon à signaler à plus d'une autre collection provinciale.

MUSÉE DE VALENCIENNES

A la même vente Carpeaux dont nous parlions tout à l'heure à propos du Louvre, le Musée

de la ville natale du sculpteur, qui renferme déjà tant d'œuvres remarquables et de documents intéressants relatifs à ses travaux en divers genres, a pu acquérir tout un lot de dessins et plusieurs peintures dont un portrait de femme et une étude de modèle très curieuse qui paraît être une des premières pensées pour la *Flore*. C'est une esquisse largement brossée donnant la position à demi accroupie et les bras levés que l'on retrouve dans le beau marbre de l'ancienne collection Crosnier, déposé aujourd'hui au Louvre, nous l'avons annoncé il y a quelques mois, par son possesseur actuel, M. Gulbenkian, et qui fait si belle figure au milieu des autres chefs-d'œuvre de la salle Carpeaux.

MUSÉE DE DIJON * * * * * * * * *

Une nouvelle œuvre de Prud'hon a pris place dans le Musée de la capitale de la Bourgogne. Ce n'est pas une œuvre inconnue, bien qu'aucune reproduction n'en ait encore été donnée, car ce *Portrait de Mlle Marie-Anne-Célestine Pierre de Vellefrey*, que Mme Grangier légua l'an passé à la ville de Dijon, figurait, en 1874, à l'exposition des œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts (no 39), et Goncourt le décrit à la page 27 de son catalogue.

Mlle de Vellefrey, plus tard Mme d'Arestel, avait huit ans à l'époque où Prud'hon reproduisit ses traits enfantins sur cette toile ovale où nous les admirons. En buste, vue de face, vêtue d'une très simple robe blanche décolletée et serrée à la taille, les cheveux flottants retenus par un ruban qui entoure le haut du front, la fillette reste sérieuse et un peu grave. Il ne faudrait pas ajouter beaucoup, par la pensée, à son expression mélancolique et sentimentale pour que surgisse le souvenir de certaines figures de Greuze, et c'est peut-être pour cela que Goncourt, injuste à mon avis, en parle avec quelque dédain : « ce portrait, dit-il, sans grand accent... »

Peint à l'huile, il appartient à la première manière de Prud'hon, celle où le maître ne recherche pas avec tant de passion ces ombres lumineuses dont il abusera un peu. Il date d'ailleurs de la même époque qu'une autre œuvre du Musée de Dijon : le *Portrait de M. Georges Anthony*, et le *Portrait de Mme Anthony et ses enfants*, du Musée de Lyon, de 1796, apparemment, et, en tout cas, de la période qui s'étend entre la fin de 1794 et la fin de 1796, pendant le séjour de Prud'hon à Rigny où habitaient M. et Mme Anthony qui avaient alors auprès d'eux Mlle Pierre de Vellefrey leur nièce. Mlle Pierre de Vellefrey conserva ce portrait jusqu'à sa mort (1873). Il devint ensuite la propriété de son neveu, M. Grangier demeurant à Vougeot, puis celle de Mme Grangier, qui, généreusement, le légua au Musée bourguignon où il vient rejoindre tant d'œuvres de l'illustre élève du bon Devosges. R. J.

JEAN DE LA HUERTA ET LE TOMBEAU DE LOUIS DE CHALON

A l'abbaye de Mont-Sainte-Marie (Jura)

(PLANCHE 3.)

PARMI les artistes qui ont fait, au XVe siècle, la fortune des fameux ateliers dijonnais de sculpture, se trouve une figure originale entre toutes : celle du sculpteur aragonnais connu sous les noms de Jean de la Huerta, Jean de Drogues ou Darroca. Le regretté Bernard Prost et tout récemment M. Kleinclausz, le dernier historien de Claus Sluter, en ont tracé des portraits, à la vérité, peu flatteurs (1). Ils le représentent comme une sorte d'aventurier batailleur et insolent envers les autorités, madré et habile comme pas un pour introduire dans ses marchés des clauses qui lui permettaient d'en esquiver l'exécution, après toutefois en avoir tiré le plus longtemps possible de bons acomptes. Il arrive en Bourgogne vers 1440 et s'installe à Chalon-sur-Saône. Bientôt la mort de Claus de Werve vient lui fournir une occasion inespérée de mettre en œuvre ses talents divers. Ses premiers travaux à Chalon lui avaient acquis en deux ans une telle renommée que Philippe le Bon

(1) Voir aussi H. Chabeuf, *Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, Dijon, 1891.



Statuette de pleurante.
Provenant du tombeau de Louis de Chalon.
(Musée du Louvre.)



Tombeau de l'abbé Amé de Chalon
Eglise de Baume-les-Messieurs (Jura).

lui confie l'achèvement du tombeau de son père, Jean sans Peur, moyennant un prix considérable. Cette source de revenus assurée, il commence par se mettre au travail avec un beau zèle; puis, ayant réussi à endormir la vigilance des gens du Conseil ducal, pendant treize ans, de 1443 à la fin de 1456, il le traîne en longueur sous des prétextes aussi ingénieux que variés, qui lui permettent de toucher exactement ses mensualités et en même temps d'entreprendre pour des particuliers toute espèce de travaux, même les plus étrangers à son état, jusqu'à monter une société pour l'exploitation des « mines d'or, d'argent, d'azur, de plomb et autres métaux » dans les deux Bourgognes. Pauvre et besoigneux malgré son industrie, dépité peut-être d'avoir à recommencer jusqu'à trois fois ses grandes statues, il abandonne son atelier (1) et se retire à Chalon, puis à Mâcon. Les gens du Conseil lui font des instances répétées, pour le décider à terminer ses gisants, car, écrivent-ils au Duc, ils ne savent pas par deçà « homme qui les sceust mieulx ne si bien faire comme feroit ledit Jehan de la Huerta, s'il y povoit labourer et entendre ». Tous leurs efforts sont inutiles. Dès lors, on perd ses traces et en 1462 sa succession artistique passe aux mains aussi habiles et plus honnêtes d'Antoine le Moiturier.

En dehors de son travail officiel, l'entreprise la plus importante de La Huerta, pendant son séjour à Dijon, fut le marché qu'il passa en 1448 avec Louis de Chalon, prince d'Orange; elle égalait presque celle du tombeau de Jean sans Peur. Il s'agissait, en effet, de la confection d'un mausolée qui devait orner la chapelle funéraire de l'illustre famille comtoise, dans l'abbaye de Mont-Sainte-Marie, située sur les hauts plateaux du Jura. Le marché fut exécuté, cela est certain; les anciens inventaires de l'abbaye nous ont laissé du mausolée des descriptions sommaires, mais qui suffisent à en indiquer la forme. Celui de 1768 le cite en ces termes : « C'est dans la face méridionale de ladite chapelle que se trouvent les mausolées des comtes de Chalon, sur lesquels sont étendues quatre figures principales de grandeur naturelle qui, comme tout ce qui compose ledit mausolée, paraît être en pierres blanches du pays, et dans tous les côtés qui ne sont pas appuyés contre ledit mur on y voit tout alentour des petites figures d'environ un pied de hauteur, et au-dessus dudit mausolée, on a placé un tableau contenant la description des noms de la plus grande partie des comtes de ladite famille, morts depuis 1267 (1).

C'était donc la forme ordinaire des tombeaux *élevés* : un massif de maçonnerie garni d'arcatures et de statuettes de pleurants, au nombre de seize, surmonté d'une table moulurée sur laquelle reposaient les gisants, quatre ou six, suivant les inventaires. C'était également l'ordonnance des tombeaux de la Chartreuse de Dijon, sauf une plus grande largeur, exigée par le nombre des gisants. Les contemporains ont été frappés de sa magnificence. Il est fait, écrivait Gilbert Cousin, secrétaire d'Erasme, d'une pierre ressemblant à du marbre et orné de très grandes statues. Je ne sache pas avoir rien vu de plus beau, de plus élégant ou de plus grandiose (2). Etait-il tout entier de la main de La Huerta? Il serait peut-être téméraire de l'affirmer absolument : car on ne doit pas oublier que notre artiste était plus prompt à signer un marché qu'à l'exécuter, et nous apprenons précisément, par un article de l'Inventaire de la maison de Chalon, qu'il dut subir un procès relatif à ce tombeau devant l'officialité de Besançon. Nous ignorons la cause exacte du différend; tout porte à croire que, ainsi qu'il fit du tombeau de Jean sans Peur, il dut aussi abandonner le monument de Mont-Sainte-Marie, après l'avoir plus ou moins avancé (3).

(1) Ce n'est pas vers le mois de décembre 1455 que La Huerta quitta Dijon (*Claus Sluter*, par M. Kleinclausz, p. 93). Pendant toute l'année 1456, il toucha très régulièrement chaque mois ses gages. Le dernier mandement le concernant est du 3 janvier 1457 (n. st.). Le 23 janvier, on paie 8 gros « pour achat de six haiz prinses et achatées pour reffaire deux tresteaulx pour (*sic*) lesquelz haix et tresteaulx sont esté mis les ymaiges, tabernacles et autres ouvraiges faiz par maistre Jehan de Drogues pour la sepulture de feu monsieur le duc Jehan.... lesquelz ouvraiges ont esté prins en l'ostel dudit maistre Jehan et portez en garde en une chambre en l'ostel des Chartreux audit Dijon » (*Arch. dép. de la Côte-d'Or*, B 1734, f° 130).

(1) *L'abbaye de Mont-Sainte-Marie et ses monuments*, par le chan. Suchet et J. Gauthier, 1884, p. 28.

(2) *Description de la Franche-Comté*, par Gilbert Cousin, trad. par A. Chereau, 1863, p. 41.

(3) *Arch. dép. du Doubs*, E. Inventaire, t. III, p. 50. Louis de Chalon employa les artistes dijonnais à d'autres travaux : d'abord à son château de Nozeroy, dont il fit un véritable palais; puis à l'église de ce lieu et à celle de Mièges, où subsistent encore des statues d'apôtres et surtout l'admirable groupe de *l'Annonciation* que j'ai signalé il y a quelques années. La statue en bois de ce prince se trouve à la chapelle castrale d'Arguel (Doubs). Enfin, des parties d'un saint-sépulcre et plusieurs statues fort remarquables, pro-

La Révolution a fait disparaître le magnifique mausolée des Chalon avec l'église abbatiale qui l'abritait. Il n'en survit actuellement qu'un seul débris, recueilli précieusement sur place par M. Jules Gauthier, ancien archiviste du Doubs et de la Côte-d'Or. Le Musée du Louvre vient d'avoir la bonne fortune de l'acquérir de la famille du grand érudit franc-comtois et de lui donner, dans ses collections du moyen âge, une place digne de son mérite (1).

C'est une statuette de pierre blanche, l'un des seize pleurants du tombeau. Elle représente une abbesse cistercienne en grand costume de chœur : voile, guimpe et ample chape par-dessus le scapulaire et la robe monastiques. L'abbesse penche la tête vers son livre ouvert, qu'elle porte de la main gauche, tandis que la droite tient une crosse parée. Les statuettes de pleurants sont nombreuses dans les collections ; bien peu présentent au même degré que celle-ci les qualités maîtresses des grands ateliers dijonnais. Quel accent personnel et vivant dans ce visage qui émerge de ses voiles épais et dont la jeunesse fait un si charmant contraste avec un air de gravité précoce ; quelle richesse dans cet amas de plis si étoffés et néanmoins si naturels ! Comme point de comparaison, nous lui avons joint sur la planche la vue d'ensemble de l'une des faces du tombeau de l'abbé Amé de Chalon, conservé dans l'église de Baume-les-Messieurs. Ce bel ouvrage, que l'on attribue communément à Claus de Werve, comprend encore deux grandes statues et un double rang de pleureurs tout à fait analogues, quand ils n'en sont pas la simple répétition, à ceux des tombeaux des ducs à Dijon.

La destination que nous attribuons à notre statuette pourrait prêter à contestation, vu ses dimensions un peu exceptionnelles et le sujet représenté ; ce serait à tort, croyons-nous. Les dimensions s'expliquent par l'ampleur d'un cénotaphe qui supportait quatre gisants. Quant aux *deuils* ou pleurants, on sait qu'une grande variété régnait dans leur choix. C'étaient tantôt des cortèges funéraires qui se déroulaient sous les galeries d'albâtre, comme aux tombeaux des ducs à Dijon, tantôt des moines, seuls ou mêlés à des laïques, ainsi que le montrent les figures de notre planche. D'autres fois, on y voit des moines et des religieuses alternés ; sur celui d'Henri de Longwy (1396), ce sont des cordeliers et des cordelières, parce qu'il avait choisi sa sépulture aux Cordeliers de Dole ; il en est de même du riche tombeau, récemment détruit, de Jeanne de Montbéliard, première femme de Louis de Chalon, aux Cordeliers de Lons-le-Saunier (1445). Le tombeau d'Alix de Villars, à Baume (v. 1420), montre au contraire une très curieuse galerie de laïques, hommes et femmes, armés d'énormes patenôtres et vêtus à la mode bourgeoise du temps. L'abbaye de Mont-Sainte-Marie appartenait à l'ordre de Citeaux ; c'étaient des moines et des religieuses de cet ordre, comme notre abbesse, qui devaient figurer en pleureurs sur le Mausolée des Chalon.

Il est fort heureux que le Musée du Louvre soit maintenant en possession du dernier témoin d'un monument qui par son importance et son mérite artistique devait suivre de près les tombeaux des ducs de Bourgogne. L'unique statuette qui a survécu à sa ruine est d'autant plus précieuse, qu'en dehors de sa valeur propre, elle est la seule à qui l'on puisse, d'une façon presque certaine, rattacher le nom de Jean de la Huerta ; on sait, en effet, que celles qu'il exécuta pour le tombeau de Jean sans Peur sont aujourd'hui confondues avec les pleureurs du tombeau de Philippe le Hardi. Elle fait très bonne figure dans le voisinage des deux pleureurs de provenance inconnue, mais de style certainement bourguignon, que possédait déjà le musée, à côté du magnifique monument de Philippe Pot où s'est agrandi à l'échelle monumentale le type des figurines bourguignonnes, à côté aussi de ce pleurant tardif, débris du tombeau de Jacques de Malain, à Saint-Martin-de-Lux, que l'on croyait entièrement disparu et dont la conservation du Louvre a eu également la bonne fortune de reconnaître et d'acquérir récemment un très intéressant fragment.

P. Brune.

venant de la chapelle détruite de Froidefontaine près Nozeroy, sont entrées dernièrement au musée archéologique de la ville de Dole, grâce au zèle généreux de son conservateur, mon excellent ami M. Feuvrier. Il est difficile de ne pas voir dans l'existence simultanée de ces divers chantiers, les traces de l'atelier de La Huerta.

(1) Voir *Musées et Monuments de France*, 1906, p. 57.



Cliché Neurdein.

Hôtel d'Ecoville à Caen.

Vue de la cour intérieure.

L'HOTEL D'ECOVILLE A CAEN

(Planche 4.)

On peut enfin contempler, sinon dans toute leur splendeur, au moins dans toute leur étendue, les trois façades de la cour intérieure de ce monument que Palustre considérait avec raison comme l'une des merveilles de la Renaissance dans la ville de Caen, voire même dans la France entière. Les échafaudages qui, depuis bientôt douze ans, encombraient cette cour, ont enfin disparu. Il a fallu beaucoup de temps pour mener à bien de pareils travaux, beaucoup de temps, parce que l'on n'avait que peu d'argent à y consacrer. La ville de Caen possède une grande partie de l'immeuble : elle avait entrepris, conformément à un vœu émis jadis par les Sociétés des Beaux-Arts et des Antiquaires, les travaux de restauration ; mais elle ne pouvait mettre à la disposition de l'architecte éminent des monuments historiques, M. de la Roque, qu'une somme de 35000 francs par an : il fallut procéder avec lenteur. Aujourd'hui encore, si le Caennais et le touriste peuvent admirer les jolis détails de cette œuvre architecturale, quelques points restent encore à terminer. On travaille à la réfection de cette haute toiture qui caractérise tous les hôtels de la Renaissance. Dans la cour même on devra reprendre les soubassements, remplacer la pierre de Caen tirée des carrières d'Allemagne par une pierre plus résistante ; il faudra donner à ces soubassements l'aspect strié que présentent encore les appuis de l'escalier de la cour intérieure. Enfin on installera dans les locaux du premier étage la Chambre de Commerce et on remettra en état la grande salle du rez-de-chaussée.

Voici ce qui va se faire dès maintenant. Voyons ce que l'on pourra entreprendre plus tard. Aujourd'hui cette cour intérieure attire seule notre attention : on ne saurait pourtant oublier la façade extérieure. La statue équestre en ronde bosse qui la décorait avait fait donner à la demeure des Le Valois le nom d'*Hôtel du Grand Cheval*. Il faudrait maintenant pouvoir restaurer cette façade aujourd'hui morcelée entre plusieurs magasins et logements. Du square qui entoure l'église Saint-Pierre, on en aperçoit encore la toiture, les lucarnes, les colonnes. Quel magnifique et pittoresque ensemble devait former cette opposition de monuments sur cette place étroite ! L'église plongeant son abside dans la rivière : sur cette rivière le pont Saint-Pierre portant l'hôtel de ville, le Châtelet rebâti après la prise de la ville en 1346, construction militaire du XIVe siècle avec ses quatre tours d'angle et son horloge, enfin sur la rue, la haute et décorative façade de l'hôtel de la Renaissance : voici le coup d'œil qu'avait un bourgeois de Caen vers 1750, avant la destruction de l'ancien hôtel de ville. On ne saurait nous restituer le Châtelet, ni la petite Orne ; mais nous pouvons espérer que l'on nous rendra un jour la façade de Nicolas Le Valois. Déjà la ville de Caen a acheté les immeubles qui se trouvent à droite de la voûte par où l'on pénètre dans la cour intérieure ; elle achètera, quand elle le pourra, ceux de gauche, et elle nous dotera d'un authentique monument de la Renaissance restitué en toutes ses parties. L'artiste délicat, l'administrateur dévoué qu'est M. Le Vard, le secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à qui je dois les détails qui précèdent, s'emploie activement à obtenir de la police municipale qu'elle fasse respecter par les locataires de ces immeubles, cette cour intérieure : entreprise difficile ; artistes et touristes sont quelquefois choqués et peinés de voir les fumées des lessiveuses noircir et encrasser les délicats et fins détails des caissons armoriés, des trophées, des représentations mythologiques.

Puisque l'on peut aujourd'hui étudier et admirer le monument, et qu'il va de nouveau attirer l'attention publique, essayons de rappeler en quelques mots ce que l'on sait de l'hôtel d'Ecoville, de son auteur, de sa construction, de son architecte. Essayons même d'y ajouter et de préciser quelques traits, quelques détails.

Présentons d'abord la figure du principal personnage, l'auteur, j'entends ici non l'architecte, le maçon, mais celui qui eut l'idée d'une telle entreprise et les moyens pécuniaires de la réaliser. Figure étrange, énigmatique que celle de Nicolas Le Valois. Pendant que l'on fouillait le sol pour

asseoir les fondements de l'hôtel, on trouva, raconte De Bras, le plus ancien des annalistes caennais, un véritable filon de mercure. D'où provenait-il? De l'officine d'un apothicaire ou du laboratoire de Nicolas Le Valois? M. Chevreul a extrait, il y a quarante ans, un certain nombre de renseignements de manuscrits de trois alchimistes normands : Grosparmy sire de Flers, un prêtre nommé Vicot, Nicolas Le Valois. On y voit que celui-ci avait composé un ouvrage traitant de la philosophie hermétique et tout plein de figures hiéroglyphiques intitulé « Hebdomas hebdomadum cabalistarum... »; qu'il aurait réussi « le grand œuvre » et nous apprenons que les hiéroglyphes de sa maison « font foy de sa science ».

Nicolas le Valois a-t-il fabriqué de l'or? L'auteur de ces manuscrits le voudrait faire croire : il nous fait remarquer que le sire d'Escoville avait acquis quatre terres, qu'il les a bâties magnifiquement et que chaque bâtiment ne se ferait pas pour 50000 écus. Cette fortune fut considérable. De Bras en témoigne, il l'appelle « le plus opulent de la ville lors ». Et il fallait être très riche pour l'être plus qu'un Duval de Mondrainville, que les Cauvigny, les Rouxel et autres grands commerçants caennais. Mais la famille était ancienne. Son père Jean Le Valois était garde du scel de la vicomté de Caen et trésorier de Saint-Pierre. Sa noblesse récente n'avait donc fait que confirmer une situation acquise. De nombreux actes passés devant les tabellions de Caen laissent l'impression que Nicolas Le Valois, s'il avait une fortune territoriale très étendue qui pût lui donner de gros revenus en un temps où la terre rapporta beaucoup, a en même temps servi de bailleur de fonds à nombre de ses concitoyens; il acquiert ou cède fréquemment quelque contrat de rente garanti et assis sur tel revenu ou tel domaine. Sa veuve continua d'ailleurs ces opérations alors fréquentes, on la voit prêter en 1548 une somme de 1213 livres 10 sols à Duval de Mondrainville, autre célèbre commerçant caennais; la rente était de six-vingt et une livre 7 sols : c'était de l'argent placé à 10 p. 100, au denier dix, comme on disait alors. D'autres actes prouvent que son mari déjà plaçait son argent à ce taux. Voilà une explication qui satisfera plus d'esprits que celle de l'alchimie. L'histoire économique vient ici au service de l'histoire de l'art (1).

(1) Tous ces faits sont inédits et extraits des Registres du tabellionnage de Caen.

Ajoutons que Nicolas Le Valois a été marié deux fois. De Bras signale en 1533 la mort de damoiselle Catherine Hennequin parisienne, femme de Nicolas Le Valois, âgée de vingt-cinq ans, qui mourut de la peste. Nous avons vu les opérations financières de sa veuve, damoiselle Marie Duval, dont les armoiries figurent sur une des façades de l'hôtel. Quel appoint avaient-elles apporté à sa fortune?

Le Valois qui était né vers 1495, s'il faut en croire De Bras, vers 1475, s'il fallait en croire le *Journal d'alchimiste*, mourut en 1542 : sa mort causa à Caen une grande émotion, dont l'annaliste caennais se fait l'écho : « Le Vendredy jour et feste des Roys, mil cinq cent quarante et un, Nicolas Le Valois, sieur d'Escoville, Fontaines, Mesnil Guillaume et Manneville, le plus opulent de la ville lors, ainsi qu'il se devait asseoir à table, à la salle du Pavillon de ce beau et superbe logis, près le carrefour Saint-Pierre qu'il avait fait bastir l'an précédent, en mangeant un huître à l'escalle, luy aagé de viron quarante-sept ans, tomba mort subitement d'une apoplexie qui le suffoqua. »

Le texte, outre le charme de sa naïveté, a le mérite de nous donner la date précise de la fin des travaux. Il est évident en effet qu'il ne faut pas prendre à la lettre la phrase : « l'hôtel qu'il avait fait bâtir l'an précédent. » De Bras entend par là que l'an 1540-1541 a vu l'achèvement des travaux. Une telle construction a demandé plusieurs années, et, si le seigneur de tant de châteaux et le possesseur de tant de rentes a dû disposer de sommes considérables, il n'a pu élever tout le monument en l'an 1538, comme l'ont dit, d'après l'abbé de La Rue, nombre d'historiens et d'archéologues. Un autre passage de De Bras montre qu'en 1537, on travaillait à la façade sur la place Saint-Pierre; une inscription placée sur la façade qui fait le fonds de la cour porte le millésime de 1535. Ajoutons qu'en 1538 le sire d'Escoville abandonna une rente de plus de 200 livres tournois pour disposer d'une somme de 2000 livres : elle lui était sans doute nécessaire pour payer une partie des travaux.

Trois pavillons forment l'hôtel d'Ecoville. Celui qui donne sur la place Saint-Pierre est aujourd'hui mutilé; privé du Cavalier en ronde bosse, souvenir de l'*Apocalypse*, il n'attire plus guère l'attention. C'est dans la cour intérieure qu'il faut admirer l'hôtel; laissons de côté un pavillon qui se présente à gauche et qui est d'une construction beaucoup plus moderne, tournons-nous vers celui

de droite. Deux étages ici ont été réunis en un seul : de larges et hautes fenêtres éclairent la salle du logis : au-dessus du soubassement, deux grandes niches encadrées de colonnes abritent les statues de David tenant la tête de Goliath, de Judith tenant celle d'Holopherne. Au second étage des bas-reliefs reproduisent quelques illustrations d'un livre d'esthétique alors fort en honneur, le *Songe de Poliphile :* l'enlèvement d'Europe et Persée délivrant Andromède. Enfin des génies d'une part, des nymphes de l'autre tiennent les armes respectives de Nicolas Le Valois et de Marie du Val, sa seconde femme. Ces écussons sont timbrés de heaumes ornés de trophées ; un homme dont la tête sort d'un oculus au-dessus de la frise soutient les bandelettes. C'est un effet original, saisissant, inattendu, que cette tête émergeant de la pierre ; on le retrouve au château de Fontaine Henry. Deux hautes lucarnes surmontées de pinacles se détachent sur la toiture.

Si nous nous tournons vers la façade méridionale, un ravissant escalier mène à deux larges baies qui se répètent au second étage : le tout est surmonté d'une lanterne que l'on a comparée, non sans quelque ambition, à celle de Chambord. Une sorte de petit temple que l'on retrouve à l'hôtel de la Monnaie et qui abrite une statue de Priape, le répète en diminutif. Ici encore, les fenêtres sont remarquables par leur décoration ; des forgerons accostant l'une des fenêtres frappent à coups redoublés : ils font penser à la devise qui se retrouve dans un élégant bandeau encadrant sans doute les médaillons de Nicolas Le Valois et de sa femme : *Labor improbus omnia vincit.* Enfin la lucarne qui décore la haute toiture est la plus remarquable de celles qui ornent les édifices caennais.

Si nous nous retournons vers la troisième façade, nous ne retrouvons ici rien d'harmonieux et de grandiose, mais de jolis détails : quelques cartouches, quelques représentations mythologiques ; ce n'était, à vrai dire, que le revers de la façade extérieure.

Quels sont les auteurs de ce chef-d'œuvre d'architecture ? J'ai démontré ailleurs (1) qu'un texte contemporain, dans les *Éloges* du célèbre médecin et humaniste Jacques de Cahaignes, désignait suffisamment Blaise Le Prestre, l'un des grands maçons de cette époque, auteur du portail de Saint-Gilles, et du manoir des Gendarmes, qu'aida peut-être son fils Abel.

(1) Henri Prentout, *Les Le Prestre, maçons caennois et les Monuments de la Renaissance.* Caen, 1906, in-8.

Quant à la sculpture, il est plus difficile de se prononcer. Le chanoine Porée a ingénieusement rapproché les deux statues des œuvres d'Antoine Pollajuolo et de Verrocchio ; il a fait remarquer l'analogie que présentent les deux socles avec les sarcophages surmontés par des griffes de lion amorties en feuillage que l'on trouve au tombeau des enfants de Charles VIII à Tours, œuvre de Jérôme de Fiesole et de Guillaume Regnault.

Observons que cette dernière œuvre est de trente ans antérieure au moins à l'hôtel d'Ecoville. Il n'est pas impossible qu'il y ait là quelque influence de l'école de la vallée de la Loire. Il est probable que l'œuvre est française. M. Decauville rappelle une tradition qui l'attribue à Pierre Goujon, originaire de Fontenay, et M. Travers note avec juste raison les formes allongées, un peu grêles des deux statues, la tête trop petite pour le corps, manquement au canon qui caractérise l'école française ; peut-être sortirent-elles d'un atelier franco-italien, comme il y en eut tant à cette époque ?

Jadis on s'est montré choqué de la singulière bizarrerie qui semble avoir présidé à la décoration de l'hôtel d'Ecoville : Priape dans le petit temple, la lutte de Marsyas et d'Apollon, l'enlèvement d'Europe représentent ici l'antiquité ; Judith et Holopherne, la Bible. Au grand portail, le Cavalier de l'Apocalypse évoquait le christianisme et rappelait aussi les études particulières de Nicolas Le Valois. Si l'Apocalypse a été beaucoup lue au XVIe siècle, si la renaissance de l'étude des textes sacrés lui donnait une nouvelle vogue, si on la trouvait jusque dans les campagnes, comme en témoigne le sire de Gouberville, nul ne l'a plus étudiée que les fervents de l'alchimie et que les adeptes de la philosophie hermétique. Songeons surtout à l'influence du *Songe de Poliphile* imprimé à Venise en 1499, traité d'allégorie et d'esthétique. Rappelons-nous que ce mélange d'idées chrétiennes et de réminiscences païennes, de sacré et de profane, c'est toute la Renaissance.

Par la finesse et le goût parfait de la décoration, autant que par l'harmonie des grandes lignes, l'hôtel d'Ecoville, quoique inachevé et resté incomplet, est bien près de nous apparaître comme un pur chef-d'œuvre.

Henri PRENTOUT.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ Nous avons déjà plusieurs fois, dans ce recueil, parlé des travaux d'inventaire et de classement des objets d'art en province, qui sont la conséquence de la loi de séparation. Nous avons signalé le travail d'ensemble effectué par M. Henry Jadart pour le département des Ardennes. A son tour, M. Louis Régnier, dont la compétence est indiscutable, nous offre une *Liste des objets d'art conservés dans les églises paroissiales du département de l'Eure* (Évreux. Hérissey, 1906, in-8 de VI-71 p.), liste extrêmement détaillée et classée par cantons. D'autre part, notre collaborateur M. Henri Stein prépare un travail analogue pour le département de Seine-et-Marne. Dans ce dernier département en outre, le Conseil général sollicité a voté une somme de 2 000 francs pour la publication d'un album des plus curieux objets mobiliers que possèdent les églises : à défaut d'œuvres capitales, on espère présenter quelques unités assez intéressantes et peu connues. En tout cas, voilà un bon exemple à imiter et à recommander.

✢ ✢ ✢ **Pour Azay-le-Rideau.** — La commission instituée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts pour aviser aux moyens d'utiliser d'une façon digne de lui le château d'Azay-le-Rideau, s'est réunie pour la première fois le mois dernier. Elle a émis le vœu qu'un plan d'ensemble soit dressé pour la remise en état des salles du château, plan dont le détail s'exécutera progressivement au fur et à mesure des crédits disponibles. Elle a discuté sur la façon de constituer un noyau de collections intéressant l'art français depuis la fin du moyen âge jusque vers l'époque de Louis XIII, et particulièrement l'art de la région de la Loire. Enfin elle a enregistré avec reconnaissance, dès cette première réunion, le don gracieux annoncé par Mme Louis Stern, membre de la commission, d'une somme de cinq mille francs, destinée à l'enrichissement du futur Musée d'Azay.

✢ ✢ ✢ **Fouilles au Puy-de-Dôme.** — Une note parue dans le dernier numéro de la *Revue des études anciennes* signale la reprise des fouilles du Puy-de-Dôme conduites par M. Aug. Audollent et interrompues depuis 1902. Pendant la campagne de l'été dernier on a déblayé le soubassement d'un petit temple placé dans le voisinage du grand sanctuaire précédemment dégagé, comme l'étaient auprès des grands temples grecs nombre d'édicules, de sanctuaires secondaires ou d'autels.

Parmi les objets rencontrés dans ces fouilles, outre quelques monnaies et fragments céramiques, on signale tout particulièrement une statuette en bronze à peu près intacte, représentant un Mercure. Aucune pièce n'avait été encore rencontrée au Puy-de-Dôme qui égalât l'importance de cette figurine, dont le type appartient entièrement à l'art gréco-romain.

✢ ✢ ✢ **L'Ange-méridien de la cathédrale de Chartres.** — L'accident que nous avons relaté dans notre dernier numéro a permis d'étudier de près cette figure du XIIe siècle remaniée au XVIe, qui provient très probablement du portail occidental de la cathédrale.

D'après une opinion émise par M. Albert Mayeux et adoptée par la Société archéologique d'Eure-et-Loir, la statue, qui semble représenter le prophète Elie, devrait se rattacher comme style et comme iconographie au groupe de celles de la porte de la Vierge, et il y aurait lieu de la replacer sur l'un des piédroits de cette porte, non à la place arbitraire qui lui fut donnée au XVIe siècle au pied du clocher. Cette restitution, un peu hardie peut-être, ne paraît pas tenter l'architecte du monument, M. Selmersheim, qui se dispose simplement, nous dit-on, à remettre la figure à l'endroit d'où la tempête l'a en partie arrachée.

✢ ✢ ✢ **Chapelle du château de Preuilly-sur-Claise.** — On nous signale la démolition entreprise par le propriétaire des restes de la chapelle du château de Preuilly-sur-Claise. Bien moins importante que l'église abbatiale de Preuilly, cette chapelle avait au moins sur celle-ci l'avantage de n'avoir pas subi de restaurations aussi radicales. Elle eût mérité de trouver grâce devant la pioche du démolisseur. Mais, étant propriété privée, elle n'avait pu être classée comme monument historique.

962-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



Statues de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Evreux, jadis à l'abbaye de Maubuisson.

(*Musée du Louvre.*)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LES STATUES DE CHARLES IV LE BEL ET DE JEANNE D'EVREUX

(Don de la Société des Amis du Louvre)

(Planche 5.)

Charles IV le Bel, dans son testament écrit au mois d'octobre 1324, avait réglé « en la manière qui s'ensuit » le détail de sa sépulture » : son corps devait être « divisé en trois parties, c'est à savoir quant au corps, quant au cœur et quant aux entrailles ». Pour le corps, il élisait sépulture en l'abbaye royale de Saint-Denis en France ; quant au cœur, au couvent des Frères prêcheurs de Paris ; quant aux entrailles, « au couvent des Nonnains de Maubuisson, jouxte Pontoise, si je trespassois si près que l'on les y peust apporter convenablement ; et si je trespassois si loin que l'on ne les y peust apporter convenablement, je veux et ordonne que, en ce cas, mes entrailles soient mises en terre au plus prochain couvent de l'ordre des Frères prêcheurs ».

Le roi, qui disposait ainsi de ses entrailles en faveur de l'abbaye royale de Maubuisson, témoignait par ce legs macabre qu'il gardait fidèlement mémoire des séjours qu'il y avait faits à plusieurs reprises. C'est là qu'au commencement de son règne, en 1322, il était venu passer la semaine sainte et les fêtes de Pâques, et il avait, à cette occasion, confirmé tous les privilèges octroyés à l'Abbaye par ses prédécesseurs. C'est là également, hélas ! alors qu'il était encore prince royal et comte de la Marche, que sa première femme Blanche de Bourgogne s'était laissé séduire, s'il faut en croire ses accusateurs, par Philippe d'Aunay, lequel fut cruellement exécuté à Pontoise, tandis que la princesse, oubliée en prison jusqu'au jour où son mari devint roi de France, vit son mariage cassé par la cour de Rome et prit le voile à Maubuisson où elle mourut en 1326 et où sa mère, Mahaut d'Artois, lui fit, par la suite, élever un tombeau dans la salle du chapitre.

Charles s'était, depuis ses infortunes conjugales, remarié deux fois. Sa seconde femme, Marie de Luxembourg, mourut l'année même de son mariage ; en 1325, il épousait Jeanne d'Evreux, dont il eut trois filles ; la dernière, posthume. Il mourait en effet le 1er février 1327, à Vincennes, assez près de Maubuisson pour que, conformément à ses derniers désirs, ses entrailles y fussent enterrées.

Sa veuve, qui devait lui survivre jusqu'au « quart jour de mars 1370 » (1371 nouveau style), se retira elle-même à Maubuisson. Elle y laissa, comme à Saint-Denis, de nombreux témoignages de sa libéralité et de son goût. Une inscription placée en 1340 dans le chœur des dames, à l'extrémité du grand autel, rappelait la fondation par elle de messes perpétuelles et la dotation des chapelains chargés de les célébrer ; des statues de saint Paul et de sainte Catherine, une *Cène* de marbre blanc où elle était représentée avec le roi Charles et ses deux filles, Marie et Blanche, des statues en pierre blanche des deux petites princesses placées aux murs de la chapelle qu'elle avait fondée, un magnifique reliquaire de saint Paul et de sainte Catherine, une tapisserie de Sainte-Catherine, une image de la Vierge *de Saint-Bois*, avaient été par elle offertes à l'abbaye, et il paraît certain, d'après les descriptions que nous en avons, que le reliquaire n'était pas inférieur à l'admirable vierge en vermeil que la reine « compaigne du roi Charles IV » avait donnée à Saint-Denis ; les statues

devaient ressembler à la Notre-Dame-la-Blanche, autre don de la reine, qui est aujourd'hui à Saint-Germain-des-Prés...

Quand elle mourut, quarante-trois ans après son mari, son corps fut inhumé à Saint-Denis, son cœur dans l'église des Cordeliers où Jean de Saint-Omer, peintre à Paris, décora de « trois petites images de fine peinture » le devant de sa sépulture, et ses entrailles à Maubuisson. C'est pour cette sépulture où ses entrailles allaient rejoindre celles de son mari, — comme leurs corps et leurs cœurs avaient été réunis à Saint-Denis et aux Cordeliers, — qu'elle avait commandé à Hennequin de Liège, ymagier à Paris, « une tombe de marbre noir de Dinant, d'environ cinq pieds de lonc et de quatre pieds de lé », moulurée sur les quatre faces et « *dessus ycelle a 2 images d'albastre blanc, l'un pour un roy, l'autre pour une reyne, chacun image de un doit d'eslevence par dessus ledit marbre, qui tiennent en leurs mains chacun une ronde chose et dessous leur teste chacun un tanné orillier et dessus 2 tabernacles d'albastre blanc à 3 pignons bien ouvrez... et dessous les pieds de l'ymage pour un roy a un petit lion et de la reyne un chiennet et sont lesdits ymages offroisiez d'or où il appartient...* »

Ce sont ces « images » que, sur l'initiative de son président, M. Georges Berger, la Société des Amis du Louvre vient d'offrir au musée. C'est pour nos collections un enrichissement d'autant plus précieux qu'il était plus inespéré... La destinée de ces deux statues, qui après tant d'aventures reviennent au bercail national, vaut d'être rappelée ici.

Violemment déménagées, en 1793, de l'abbaye de Maubuisson, transportées à Pontoise, elles trouvèrent, tandis que tant d'autres monuments étaient brisés, vendus ou envoyés à la Monnaie, un abri provisoire dont la trace n'a pas été retrouvée. Sous la Restauration, Mme de Soyecourt, supérieure des Carmélites, alors établies rue de Vaugirard dans l'ancien couvent des Carmes déchaussés, les racheta pour la chapelle des religieuses : elles y restèrent jusqu'en 1850. Quand Mgr Affre reprit aux Carmélites ces locaux, qui devinrent ceux de l'Université catholique, les statues — qui comme le Charles V et la Jeanne de Bourbon des Célestins avaient été baptisées Saint-Louis et Blanche-de-Castille, — furent transportées dans la nouvelle chapelle de l'avenue de Saxe. On les croyait déménagées, une fois de plus, en Belgique avec leurs propriétaires. M. Gerges Berger les a retrouvées à Paris; la Société des Amis du Louvre, dont il est le président, les donne au Musée... qu'ils soient tous remerciés comme il convient !

Voilà donc deux œuvres authentiques d'Hennequin de Liège définitivement classées dans les salles du Louvre, tout près de l'emplacement de cette fameuse *vis* qui fut un des grands chantiers de la sculpture française au XIVe siècle. Jean de Saint-Romain, Raymond du Temple, Jacques de Chartres, Jean de Launay, Guy de Dammartin y avaient travaillé; l'ymagier Jean de Liège, bourgeois de Paris, y avait pour sa part sculpté les effigies du roi et de la reine ; il avait en outre reçu, par mandement du roi, au mois de décembre 1368, mille francs d'or « à cause d'une tombe d'albastre et de marbre » destinée au cœur du roi qui devait être porté à la cathédrale de Rouen ; c'est encore à Jean de Liège que Charles V avait commandé le tombeau de son fou Thévenin de Saint-Léger (1374) pour Saint-Maurice de Senlis, et peut-être celui de son autre fou à Saint-Germain-l'Auxerrois... Nous pouvons nous faire désormais, d'après les deux gisants du Louvre, une idée du style élégant, raffiné, un peu froid de Jean de Liège, élève et successeur de Jean Pépin de Huy ; et nous pouvons du même coup affirmer qu'il ne fut pour rien dans l'exécution du Charles V et de la Jeanne de Bourbon des Célestins, également rentrés au Louvre. Par l'ampleur, la verve et, si l'on peut dire, la bonhomie savoureuse de la facture, les deux effigies des Célestins relèvent plutôt d'un atelier purement parisien. Le jour où nous retrouverons, si ce jour doit jamais se lever, une œuvre authentique de Raymond du Temple ou de Jean de Saint-Romain, peut-être y reconnaîtrons-nous la manière de ces deux admirables portraits... En attendant, réjouissons-nous de l'aubaine qui nous arrive; offrons à nos Amis du Louvre les plus sincères remerciements du musée qui déjà leur doit tant. Du haut de l'atelier céleste où les bons ymagiers ont dû trouver asile, Jean de Liège, qui s'était établi non loin du Louvre, « près la croix du Trahoir », c'est-à-dire près de la porte Saint-Honoré et de ce qui est aujourd'hui la rue de l'Arbre-Sec, et qui, sans doute, y tailla ces deux statues, se réjouit de les voir reprendre place si près de leur berceau et mêle certainement ses remerciements aux nôtres.

André MICHEL.

LA RECONSTRUCTION DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

I

Les peuples heureux n'ont pas d'histoire. S'il en est de même des musées, le Luxembourg n'appartient pas à cette catégorie privilégiée. Son histoire est assez longue et témoigne des tribulations qu'il a subies. Le premier chapitre commence en 1750. Le dernier, espérons-le, va se clore aujourd'hui. Son état normal a été de tout temps l'instabilité. Son caractère a été jusqu'à trois fois modifié et, de par la dernière constitution qui le régit, il n'est jamais assuré d'aucune fixité, puisque son fonds sert à alimenter régulièrement le Louvre. Mais les collections ont, de plus, subi les contrecoups des vicissitudes du palais qui leur donnait l'hospitalité. Mêlées à sa fortune politique, elles en ont éprouvé les avantages et souffert les inconvénients, et l'on sait que le musée, qui avait été reconstitué en 1802 comme galerie du Sénat conservateur, relevant directement de cette haute assemblée, fut aimablement congédié du palais des Médicis où il avait conquis ses titres de gloire, par le Sénat républicain, installé au Luxembourg en vertu de la loi de 1879 et qui se trouvait bientôt à l'étroit dans les locaux où il venait remplacer les services de la Ville de Paris.

Le musée émigra donc dans l'Orangerie, aménagée, comme dédommagement, aux frais du Sénat. La réouverture des salles eut lieu le 1er avril 1886. Il fut constaté aussitôt que ce local était plus qu'insuffisant. On dut supprimer la série, encore incomplète alors, des arts décoratifs, qui comprenait des tapisseries, quelques objets de céramique et d'orfévrerie et des médailles ; un premier remaniement suivit cinq ou six mois après, et l'on était obligé de prendre un règlement d'après lequel tout artiste n'aurait plus droit désormais à être représenté que par trois ouvrages dans chaque genre.

Mais cette installation était reconnue comme absolument provisoire. Elle avait pour but de permettre d'étudier avec soin la question et de chercher, sans impatience, la solution définitive. Cette période d'attente aura duré un peu plus de vingt ans.

Le conservateur du musée, à cette date, Etienne Arago, — il avait remplacé le marquis de Chennevières, en 1879, — parut se contenter de ce pis-aller. Il avait alors quatre-vingt-quatre ans et jouissait légitimement de la satisfaction de voir réorganisé, avant sa fin qui pouvait être prochaine, ce musée auquel il s'était donné, comme son prédécesseur, avec une véritable passion. Mais sa verte et vaillante vieillesse n'entrevit le repos que lorsque la maladie le rendit impuissant, non point certes de penser, mais d'agir, et, dès la réouverture des galeries il élaborait les projets du Luxembourg définitif de l'avenir.

Il y aurait là tout un long chapitre, d'un intérêt relatif sans doute à cette heure, sur les divers projets qui furent conçus successivement ou même simultanément. Les uns persistaient à considérer la place de cet établissement comme nécessairement attachée au quartier, les autres se résignaient à émigrer ailleurs. Dans l'enceinte même du Luxembourg, il y eut trois projets qui furent étudiés avec soin par l'architecte Scellier de Gisors, sans parler du projet qu'avait soumis, en 1870, Philippe de Chennevières au ministre, — c'était alors Jules Simon, — d'affecter totalement le Palais du Luxembourg aux arts, en faisant du musée comme le centre et le cœur d'un ensemble qui aurait englobé l'École des Arts décoratifs, les réunions des sociétés savantes, etc., formant ce qu'il se plaisait à appeler le Palais de l'Art vivant. Le Luxembourg était disponible alors et ne le fut pas longtemps. M. André Hallays, dans les *Débats*, reprenait naguère, sans se douter de ce précédent, un projet analogue, dans l'espoir que le Sénat serait réuni, dans un même palais, à la Chambre des députés.

Les projets qui prévoyaient le futur musée, hors du palais, prélevaient une portion des jardins : le premier à la suite de l'École des Mines, le long du boulevard Saint-Michel et dans l'axe du bassin à la rue Soufflot ; le second en face du lycée Montaigne, le long de la rue Auguste-Comte ; le troisième enfin, plus modeste, en bordure de la rue de Vaugirard et comme continuation du musée actuel.

Ces trois projets avaient le grave inconvénient de toucher à un admirable jardin, trop de fois déjà

envahi par les constructions. Ils étaient assez dispendieux, sauf le dernier mais celui-ci se présentait à nouveau avec un caractère provisoire qui eût compromis à jamais l'avenir du musée.

Au dehors, Etienne Arago avait émis l'idée de reconstruire les Tuileries pour en faire un musée de l'Art moderne; qui eût commencé à David. C'était là une conception fort raisonnable. Les collections nationales se prolongeaient dans un ensemble continu et instructif et l'on coupait court à tous ces voyages du Luxembourg au Louvre, à cette tradition un peu puérile qui fait du Luxembourg une sorte de purgatoire, d'où chaque veuve, chaque fils, chaque coterie guette l'heure officielle de faire envoler le patient, plus ou moins illustre, auquel a été promis le repos éternel dans le Saint des Saints.

Mais c'était une idée qui, en dehors de la question pécuniaire, se heurtait à un préjugé alors très profondément enraciné dans le public. On ne voulait pas voir relever la demeure de nos anciens rois.

On pensa aussi à la Cour des Comptes, en ruines, que tout le monde se disputait et qui fut prise par une gare de chemin de fer. Il y eut jusqu'à une vague et confuse proposition d'émigrer au Palais de l'Industrie. Quand on mit au concours les édifices destinés à border l'avenue Alexandre-III, M. Poincaré, alors ministre, eut la pensée d'établir le Luxembourg dans ce qui devait être le Petit-Palais; on demanda même au conservateur un programme. On en est loin ! Une commission fut chargée, plus tard, d'en décider l'attribution. Ch. Garnier fit prévaloir l'idée qu le Luxembourg devait rester sur la rive gauche. De plus, la Ville de Paris réclamait ce palais en échange de la garantie de 20 millions qu'elle avait offerte pour l'Exposition de 1900.

On pensa plus tard à s'expatrier jusque dans le Champ-de-Mars, où M. Bouvard préparait l'ensemble de jardins et de constructions qui va commencer à être réalisé ces temps-ci par la démolition de la galerie des Machines. Il semblait qu'on désirât voir s'élever du milieu des bâtiments privés un édifice public qui apportât quelque prestige d'art et quelque animation. Mais, presque en même temps, en examinant attentivement la topographie du quartier, le conservateur et l'architecte se mettaient d'accord pour proposer l'évacuation de l'École des Sourds-Muets, dont l'emplacement répondait excellemment à toutes les convenances exprimées. Ce projet, auquel se rallièrent les rapporteurs du budget des Beaux-Arts tant au Sénat qu'à la Chambre, fut, pendant quelques années, celui qu'adopta le Gouvernement. Mais, tout d'un coup, comme à l'improviste, les circonstances orientèrent la conservation sur un autre point et, cette fois, le pas était décisif.

La première pensée d'utiliser le séminaire Saint-Sulpice comme emplacement d'un musée fut jetée, il y a quelques années, par un ancien député du quartier, M. André Berthelot, dans une réunion intime où était présent le conservateur du Luxembourg. On était si loin des événements qui se sont produits depuis que cette proposition, en apparence insoutenable, fut considérée sur le moment comme une boutade ou comme une plaisanterie. Non, toutefois, sans qu'elle eût pour conséquence de faire envisager ce projet à titre purement spéculatif. Le conservateur et l'architecte convenaient que c'eût été le rêve. Mais ce n'était évidemment qu'un rêve. Bientôt les difficultés avec le clergé commençèrent sous le ministère Waldeck-Rousseau, et la discussion sur la loi des associations religieuses fit connaître que les Sulpiciens appartenaient à une congrégation non autorisée.

C'est alors que le rêve parut pouvoir devenir une réalité. M. Déandréis, rapporteur du budget au Sénat, modifia les conclusions de son rapport et substitua le séminaire à l'École des Sourds-Muets; en même temps, M. Henry Maret, rapporteur du budget à la Chambre, s'attacha avec énergie à ce projet et le soutint non seulement dans son rapport, mais par une série d'articles pleins de vivacité et de verve.

M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, saisit immédiatement le parti qu'on pouvait tirer d'un pareil local, non point seulement comme emplacement, mais peut-être aussi comme bâtiment, ce qui, en évitant des dépenses considérables, permettait une réalisation très prompte. Ses prévisions furent justifiées par l'examen des lieux.

Le projet qu'il avait préparé fut soumis, avec l'approbation du ministre et du président du Conseil, au Conseil des Ministres du mardi 8 janvier 1907; il fut immédiatement adopté.

Les vicissitudes du Luxembourg sont donc finies, et les artistes sauront gré au Gouvernement de leur avoir bâti leur maison, Nous allons voir maintenant ce qu'elle doit être et ce qu'elle sera.

(A suivre.) Léonce BÉNÉDITE.

1

3

2

4

1, 2. Grande vasque en faïence de Moustiers, XVIII[e] siècle.

3, 4. Soupière et son couvercle en faïence de Rouen, XVIII[e] siècle.

(Musée céramique de Sèvres.)

RÉORGANISATION ET NOUVELLES ACQUISITIONS DU MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES

(PLANCHE 6.)

LORSQUE Alexandre Brongniart, administrateur de la Manufacture de Sèvres de 1800 à 1847, entreprit la création du *Musée Céramique et Vitrique*, il avait pour but de réunir une collection aussi complète que possible de « tous les produits ayant subi l'action du feu et dont une terre ou un mélange vitrifiable faisait la base ». C'est donc d'un point de vue purement technologique qu'est parti Brongniart pour acquérir et classer les dix mille pièces qui, à sa mort, constituaient les collections de Sèvres; il s'interdisait formellement toute considération artistique ou historique dans le choix des objets qu'il exposait. Toute l'organisation du musée reposait en réalité sur cette base : faire comprendre aux visiteurs le développement rationnel des arts de la terre et du feu, leur montrer l'enchaînement des insensibles progrès qui relient l'artiste porcelainier d'aujourd'hui au potier des temps primitifs.

Brongniart avait eu, dès son arrivée à Sèvres, l'idée de créer ce Musée Céramique, et si celui-ci ne reçut son titre définitif qu'en 1824, il est établi que vers 1810, des collections existaient déjà à la Manufacture et qu'elles furent l'objet d'un classement méthodique à partir de 1812. Les premiers éléments en avaient été fournis par la collection de vases grecs du cabinet Denon, que Louis XVI avait donnée à Sèvres en 1787, puis par une importante série de céramiques allemandes, rapportées par Daru, intendant de la Maison de l'Empereur, enfin par les nombreux échantillons de terres et de produits fabriqués que les préfets avaient envoyés de tous les points du territoire, lors de l'enquête de 1809 sur la situation des industries en France. A ces éléments étaient venus s'ajouter peu à peu de nombreuses pièces que Brongniart avait sollicitées des voyageurs, des marins, des collectionneurs, sans parler de celles que lui-même rapporta de ses nombreuses courses à travers toute l'Europe. A la fin de sa carrière, il rédigea, avec le concours de Riocreux, son collaborateur de la première heure, un catalogue très complet où l'on peut se convaincre que dès lors le plan, tracé 40 ans plus tôt, se trouvait en grande partie réalisé d'une histoire de l'industrie céramique par les pièces elles-mêmes. Riocreux, qui prit en 1847 la direction du musée, Champfleury à qui incomba, après la guerre, la lourde tâche d'installer les collections dans le bâtiment, vaste mais peu commode, que l'on venait d'édifier sur les bords de la Seine, tinrent à honneur de respecter la pensée du fondateur, et conservèrent aux collections ce but d'enseignement et ce caractère technologique qui en faisaient un musée unique au monde. Il n'en fut malheureusement pas de même d'Edouard Garnier, qui ne voulut d'autre guide, dans l'arrangement des vitrines, que son bon goût, et fit passer la valeur artistique des pièces avant leur intérêt technique : par là toute l'originalité du musée disparaissait, car son principal attrait résidait peut-être moins dans la richesse de chaque collection prise séparément, que dans le remarquable ensemble de fabrications diverses qui s'y succédaient et montraient, étape par étape, la lente progression de l'art du potier.

On comprend dès lors devant quel labeur se trouva M. Papillon le jour où, désigné par l'unanimité des collectionneurs, il fut appelé à assurer la conservation du Musée Céramique. Convaincu de l'excellence du plan primitivement établi par Brongniart, il entreprit résolument de reclasser de fond en comble les collections, et cela avec le concours de son unique attaché, M. Delavallée, qui l'aida de tout son zèle. Ce travail, dont ceux-là seuls qui ont vu M. Papillon à l'œuvre peuvent apprécier toute l'étendue, est terminé et donne pleine satisfaction à tous ceux qui pensent qu'un musée ne doit pas seulement charmer les yeux, mais apporter à l'esprit des connaissances nouvelles.

Il ne rentre pas dans les limites de cette note de décrire le musée tel qu'il apparaît aujourd'hui au public : il nous suffira d'indiquer le système adopté par M. Papillon, en disant que le visiteur n'a qu'à suivre, au cours de sa promenade, l'ordre des chiffres inscrits sur les vitrines pour voir se développer devant ses yeux l'histoire de la céramique dans son perfectionnement indéfini ; de nombreuses indications d'ensemble, une étiquette accolée à chaque pièce et faisant connaître sa date et son origine, sa marque si elle en porte une, donnent à

ce classement méthodique toute sa valeur, et laissent dans l'esprit une impression de clarté et un enseignement précis. A côté de cet ordre mis dans les pièces elles-mêmes, M. Papillon a organisé un certain nombre de répertoires par fiches dont les amateurs et les érudits apprécieront l'intérêt : tout d'abord un catalogue par numéros d'entrée, sorte de carte d'identité de chaque objet, comportant une description de la pièce, l'indication de son origine, de ses dimensions, de la vitrine où elle est exposée et, autant que possible, sa photographie ; ensuite un répertoire par lieux et noms d'origine, donnant le numéro de toutes les pièces d'une même fabrication que possède le musée — et l'on entrevoit l'intérêt capital de ce travail pour les identifications de pièces que l'on vient demander tous les jours à Sèvres ; enfin un répertoire des donateurs permettant de retrouver instantanément la liste des pièces offertes par une même personne, si différentes qu'elles soient.

Cet ordre apporté en toutes choses n'a certainement pas peu contribué à la sympathie que les collectionneurs ont manifestée, au cours de ces dernières années, au Musée Céramique ; ils la lui ont prouvée de la façon la plus effective, en enrichissant ses collections de nombreuses pièces curieuses, dont quelques-unes même fort rares. Nous avons signalé, l'an dernier, les principaux dons faits en 1905 ; ils ont été plus nombreux encore l'année dernière et, sans prétendre en donner la nomenclature, nous tenons à indiquer les objets qui présentent l'intérêt particulier de combler une lacune dans les séries existantes ou d'apporter un document nouveau. C'est ainsi que le musée a reçu de M. Albert Bichet, dont les musées d'art décoratif connaissent la générosité, deux pièces d'une grande valeur : c'est d'abord une soupière en faïence de Marseille (atelier d'Honoré Savy), à décor polychrome, représentant une cane couveuse : en dehors de sa parfaite conservation, cette pièce, qui provient de la collection de la comtesse de Clermont-Tonnerre, offre la particularité très rare d'être accompagnée d'un plateau ovale, orné en relief de têtes de canetons et de plumes qui prouvent que l'on se trouve bien en présence d'un ensemble parvenu intact jusqu'à nous. L'autre pièce, acquise par M. Bichet à la vente de Rozière, est une fontaine de forme cylindrique, avec son bassin ovale, en faïence de Moustiers, XVIIIe siècle, à décor bleu aux armes de d'Yze, président du sénat de Grenoble, et de sa femme. On sait toute la valeur des faïences ornées d'armoiries ; mais ici l'intérêt vient surtout du sujet dessiné en bleu au fond du bassin, avec la légende : « Moyse au pays de Madian » ; car, si l'on rencontre fréquemment sur des pièces de ce genre des scènes de chasse d'après Tempesta, les sujets bibliques sont beaucoup plus rares, et Sèvres ne possédait jusqu'ici aucun spécimen de ce décor. A côté de M. Bichet, M. Grémion, collectionneur à Paris (dont le fils a récemment composé avec beaucoup de vérité des groupes d'animaux que la Manufacture reproduit en biscuit), a donné à ses libéralités une forme qui honore également le donateur et le conservateur du musée. M. Grémion a, en effet, invité M. Papillon à venir choisir dans sa collection les pièces qui lui paraîtraient intéressantes pour les séries de céramique française ; dans ce choix, toujours délicat, M. Papillon a pris pour guide le désir de combler quelques lacunes, et il a eu la satisfaction de faire entrer ainsi dans les vitrines de Sèvres une quinzaine de pièces, soupières, plats, assiettes, toutes intéressantes à des titres divers.

M. Duval, dont le nom revient chaque fois que l'on cite les bienfaiteurs du Musée Céramique, a offert, cette année, une magnifique soupière de fabrication rouennaise du XVIIIe siècle, à décor polychrome, que nous reproduisons d'autre part, puis une assiette très rare, probablement fabriquée à Moulins, où le décor chinois est une imitation, presque une contrefaçon, des décors de Rouen, un élégant plateau à pied élevé en porcelaine dure de Meissen, première époque, d'une jolie forme contournée, avec un curieux décor d'arabesques aux couleurs très vives ; enfin, une assiette d'Holitsch à décor persan, avec marli orné de marguerites en réserve sur fond bleu rehaussé de dorures : le centre de la pièce est occupé par une inscription en caractères turcs qui en fait un souvenir tout à fait précieux et dont voici la traduction : « Au sultan Oman, roi doué de parfaites qualités, pour son témoignage d'amitié et d'amabilité, Hirsan de Varsovie lui présente ce cadeau. »

Nous voudrions décrire avec les mêmes détails les dons du comte Lair (tasse en porcelaine tendre de Chantilly, à décor coréen, avec ornements en relief d'un caractère particulier), de M. Juge (plat en faïence de Moustiers, à armoiries et arabesques en bleu et jaune), de M. Ducluzeau de Saint-Omer, dont la précieuse série de faïences de la région du

Nord apporte au musée des spécimens de fabrications qui lui manquaient et des éléments d'identification dont il a constamment besoin : mais nous devons nous limiter, pour dire quelques mots des acquisitions faites l'année dernière.

A Sèvres comme ailleurs, le zèle des conservateurs est, hélas, rapidement arrêté, dès qu'il s'agit d'acheter.... Et si les quelques milliers de francs dont ils disposent leur permettent parfois d'acquérir des pièces intéressantes, ils ne leur laissent jamais la liberté d'entrer en concurrence, dans les grandes ventes, avec les musées anglais ou allemands, moins encore avec les collectionneurs américains. C'est ce qui explique la pénurie du Musée Céramique en porcelaine tendre du XVIIIe siècle, et particulièrement en pièces de Vincennes et de Sèvres ; et la vérité semble une ironie lorsqu'elle aboutit à cette constatation que la seule partie peut-être de l'histoire de la céramique qu'il soit difficile d'étudier au Musée de Sèvres soit celle qui a trait à la fabrication de la Manufacture à côté de laquelle il s'est développé. Cette plainte n'est, certes, ni nouvelle, ni isolée, mais faut-il craindre de la répéter et conserver l'espoir d'être, un jour, entendu ?

Dans ces conditions, c'est surtout parmi les faïences qu'il est possible de faire quelques acquisitions intéressantes, et c'est ainsi que vient d'entrer à Sèvres toute une série de cornets, de vases, de petites potiches, de carreaux de dallage à décor jaune sur fond bleu, imitation des céramiques persanes, qui se fabriquaient à Nevers au XVIIe siècle ; nous citerons encore une banette en faïence de Sinceny à décor polychrome de personnages chinois; une boîte oblongue à couvercle ajouré, fabrication de Niederviller, XVIIIe siècle, avec motifs rocaille et décor polychrome; une assiette en faïence de Strasbourg, d'origine non douteuse et présentant un décor de fleurs en camaïeu bleu dont nous ne connaissons pas d'autre exemple ; enfin une corbeille, de fabrication rouennaise, à bord relevé et ajouré, avec, au centre, un groupe de musiciens dessinés en bleu : cette pièce offre la particularité de porter au revers l'inscription suivante qui nous renseigne sur sa date, son auteur, le fameux décorateur Chapelle, et son destinataire : « Pour M. de Montarel, lieutenant-colonel au régiment de Viltierre, P. Chapelle, à Rouen, 1706. » En dehors de ces faïences, M. Papillon a eu la bonne fortune de trouver une très curieuse pièce de porcelaine japonaise, émaillée en blanc, haute de o m. 31 et représentant en ronde bosse deux lutteurs nus exécutant une passe de lutte spéciale à leur pays : c'est un amusant spécimen de sculpture réaliste orientale.

Cet ensemble d'acquisitions est certes digne d'intérêt et elles viennent heureusement enrichir certaines séries incomplètes du musée; mais, à côté de cela, combien de pièces rares le conservateur est-il contraint d'abandonner à d'autres, faute de ressources ! M. Papillon nous permettra de dire qu'il n'a pas toujours le courage de laisser échapper des spécimens qu'il considère comme indispensables aux collections de Sèvres, et que bien souvent il devient le bienfaiteur du musée dont il a la garde. Cette année, nous avons pu relever, parmi ses dons personnels, deux pièces de Moustiers, une assiette de faïence italienne polychrome signée et datée L. Burg 1792 ; une assiette de Sept-Fontaines à décor de fleurs signée et datée 1784 ; une tasse, avec sa soucoupe, ornée d'un médaillon de Voltaire en biscuit, exécutée à la manufacture de Rothenburg (Gotha) ; d'autres encore....

Nous ne voulons pas terminer cette revision rapide des modifications apportées à Sèvres, sans dire un mot de la très heureuse destination que l'on a donnée aux importantes séries de vitraux suisses et allemands des XVIe et XVIIe siècles, que Mme Dècle avait légués au musée. Ces précieux débris avaient été abandonnés, pendant de longues années, dans les combles, malgré leur intérêt historique et leur valeur : aujourd'hui, le public peut les admirer dans les emplacements que leurs petites dimensions ont permis de leur assigner, devant les fenêtres du musée.

Signalons enfin la reconstitution progressive de la suite des modèles anciens du XVIIIe siècle, dont M. Dujardin-Beaumetz a entrepris l'installation définitive dans un local spécialement construit à cet usage. On a pu voir, au Salon dernier, cent-vingt-huit des biscuits qui formeront cette précieuse collection ; depuis cette date, plus d'une centaine d'autres modèles ont été reproduits et attribués au Musée. Nous aurons occasion d'en parler à nouveau quand la série des modèles anciens sera complètement reconstituée et exposée dans l'ordre chronologique qui en fera une saisissante leçon d'histoire de l'art.

G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

LA GALERIE CAMPANA ET LES MUSÉES FRANÇAIS

Appel aux conservateurs des musées de province.

(PLANCHE 7.)

DANS notre travail sur *La Galerie Campana et les Musées Français* (1), nous avons expliqué comment les 646 tableaux de cette collection avaient été répartis, en 1863, 1872 et 1876, entre le Louvre, Cluny et 124 musées provinciaux. Cet éparpillement de la galerie Campana est tout à fait fâcheux. L'État, auquel ces tableaux appartiennent, pourrait, à la rigueur, les réclamer aux musées provinciaux, qui n'en sont que les dépositaires. Mais l'administration des Beaux-Arts est peu coutumière de mesures de cette nature qui, cependant, s'imposeraient en certains cas, avec de légitimes compensations, bien entendu, et le meilleur moyen de ressusciter la galerie Campana nous paraît être de la publier intégralement, en photographie.

Nous avons, depuis 1905, formé ce projet. Des personnes autorisées lui ont donné leur approbation et nous ont proposé d'intéresser à la publication projetée les commissions officielles. Nous sommes heureux et reconnaissants de ces approbations. Mais, au point où nous en sommes, c'est surtout de l'aide bénévole des conservateurs des musées provinciaux que nous avons besoin. Nous nous permettons de leur adresser à tous un pressant appel. Nous leur demandons de nous procurer, si elles existent, les photographies des tableaux Campana qui sont conservés dans leurs musées respectifs. Si ces photographies n'existent pas, nous demandons à MM. les Conservateurs de nous mettre en rapport avec des opérateurs capables de nous les faire. Ces 646 tableaux, qui sont aujourd'hui dispersés dans plus de cent musées, ne pourront être photographiés que par un effort collectif et, si l'on peut dire, par une conspiration de bonnes volontés. S'il y avait chez nous une tradition d'accord et d'entente entre les diverses administrations, si, comme en Allemagne, les services d'État et les services départementaux et municipaux unifiaient leur action, une note circulaire, adressée aux musées détenteurs de tableaux Campana, suffirait pour faire exécuter en peu de temps les photographies souhaitées. Mais nous ne croyons pas beaucoup à l'efficacité d'une circulaire ministérielle. Nous attendons davantage de démarches individuelles. Plusieurs conservateurs de musées, avec qui nous avons eu le plaisir d'entrer en relations, ont déjà saisi l'intérêt général de notre tentative, et fait ce qu'il dépendait d'eux pour qu'elle réussît. Nous éprouvons une émotion particulière à remercier le conservateur du musée d'Unterlinden, M. Waltz, qui nous a envoyé les photographies des trois tableaux Campana envoyés à Colmar, en 1863.

La plupart des tableaux Campana sont encore inédits; et beaucoup de ces inédits offrent un grand intérêt, soit au point de vue de l'iconographie religieuse et, d'une façon plus générale, au point de vue de l'archéologie, soit même au poin de vue de l'histoire de l'art. Nous ne sommes pas du tout animés par le désir de publier ces inédits, et de les expliquer. Nous ne le ferons que si on nous en laisse le soin. Mais il serait évidemment préférable que les tableaux Campana de chaque

(1) Ce travail a paru dans le numéro de janvier-mars 1907 du *Bulletin Italien*, publié sous les auspices de la Faculté des Lettres de Bordeaux. (Tirage à part, Bordeaux 1907, 71 pp. in-8° et 5 planches.) Il contient essentiellement un catalogue des tableaux de la collection Campana avec, pour chacun d'eux, l'indication de son emplacement actuel. Ce précieux répertoire, qui n'avait jamais été publié, ni même établi, a pu l'être d'une part à l'aide de certains documents conservés aux archives de l'administration des Beaux-Arts, d'autre part, grâce à de très nombreuses recherches et correspondances entamées par ses auteurs sur tous les points de la France. On y a joint quelques études iconographiques sur plusieurs tableaux Campana destinées à montrer l'intérêt de ces documents aujourd'hui dispersés.

Sur cette dispersion même, il y aurait encore beaucoup à dire même après la très attachante *esquisse d'une histoire de la Collection Campana*, publiée par M. S. Reinach dans la *Revue Archéologique* de 1904-1905. Le projet annoncé par les auteurs du présent article de publier intégralement la série des œuvres de peinture italienne réunies par Campana et dispersées depuis permettra avec moins de risques que celui préconisé par M. Reinach d'une nouvelle exposition d'ensemble, de juger si l'intérêt artistique ou documentaire de la collection, commandait ou non la conservation intégrale de la réunion factice créée par l'ancien directeur du Mont-de-Piété de Rome.

N. D. L. R.



ÉCOLE OMBRIENNE.

La Vierge et l'Enfant Jésus avec Saint-Jean-Baptiste et un ange.

Ancienne collection Campana.

(Musée de Bagnols-sur-Cèze.)



Cliché Aubert.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Ancienne collection Campana.

(Musée de Bayonne.)

musée fussent d'abord publiés, décrits, commentés par le Conservateur qui en a la garde, qui les connaît de longue date et mieux que personne. La revue *Musées et Monuments de France* nous paraît désignée pour recevoir les communications de cette sorte, et nous sommes sûrs qu'elle les accueillera volontiers.

Pour user dès aujourd'hui de l'hospitalité qu'elle veut bien offrir à nos recherches, et pour donner l'exemple, nous prenons la liberté de présenter aux lecteurs de cette revue deux tableaux Campana.

L'un est conservé dans un musée que peu d'entre eux, sans doute, sont allés voir. Il s'agit du musée de Bagnols-sur-Cèze, dans le Gard, localité plus connue par ses fabriques de carton que par son musée. Mme Garidel-Allègre, directrice du musée de Bagnols, nous a communiqué, avec une bonne grâce charmante dont nous la remercions respectueusement, la photographie reproduite ci-contre.

Le tableau en question — l'unique tableau de la galerie Campana que possède le musée de Bagnols — n'est pas sans mérite : il a été envoyé dans cette ville en 1872 ; c'est donc qu'il a fait partie du lot de tableaux Campana qui, pendant dix ans, de 1863 à 1872, ont été, sur les instances de l'Académie des Beaux-Arts et malgré Reiset, exposés au musée du Louvre. Il figure sous le n° 330 dans les *Cataloghi Campana*; même numéro dans le catalogue de Cornu, qui, ici comme ailleurs, n'a fait que traduire le catalogue italien : « Anciens artistes de l'école ombrienne. — N° 330. Sainte Famille (*sic*) avec un ange. Panneau. H. 0m,73. L. 0m,36. » Reiset est plus exact, mais non moins laconique : « Écoles d'Italie, xve siècle. — N° 135. La Vierge debout, dans un paysage, accompagnée de saint Jean-Baptiste et d'un ange. Bois, forme cintrée du haut. H. 0m,74. L. 0m,37. Retenu au Louvre par l'Académie des Beaux-Arts. » Le cadre est de la même époque que le panneau. Une étiquette, portant le n° 135, y est encore attachée : c'est l'étiquette qu'il avait quand il était exposé au musée du Louvre, et le numéro qu'il a dans le catalogue de Reiset.

L'autre tableau est conservé à Bayonne depuis 1872. Comme le précédent, il a eu, pendant neuf ans, l'honneur de faire partie du musée du Louvre. La photographie ci-contre a été exécutée pour nous par M. Aubert, photographe à Bayonne.

La Vierge, vue de face, à mi-corps, tient debout, sur un mur de pierre, l'Enfant, le *Bambino*, nu ; il s'amuse avec un fil au bout duquel sont attachées des cerises. A l'opulence des formes, à la beauté ample de la Vierge, on reconnaît une œuvre de l'école vénitienne, du temps de Jean Bellin et de Palma le Vieux. Sur un petit cartel, contre la pierre du mur, on lit l'inscription suivante :

Johs Bap a utino p
ducipl; Aloysij
vivarinj

c'est-à-dire : *Johannes Baptista de Utino, pictor, discipulus Aloysii Vivarini.* Luigi (ou Alvise) Vivarini a peint dans le dernier tiers du xve siècle. Le catalogue italien de la collection Campana (n° 452), et par conséquent le catalogue français de Cornu (n° 452, p. 121) confondent cet élève de L. Vivarini avec le célèbre Jean d'Udine, l'élève et le collaborateur de Raphaël, le décorateur des Loges et de la Farnésine. En réalité, comme l'a bien vu Reiset (n° 187, p. 75), l'auteur de la Madone qui est aujourd'hui au musée de Bayonne est un peintre obscur de l'école vénitienne. M. Paoletti, dans son excellent catalogue des galeries royales de Venise, ne mentionne aucune œuvre de notre Jean d'Udine. Crowe et Cavalcaselle. (*A history of painting in North Italy*. Londres 1871. T. II, p. 182), étudient ce tableau, très endommagé, disent-ils, par la restauration et assez faible mais rappelant la manière des dernières œuvres de Giovanni Martini. »

Paul Perdrizet et René Jean.

❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ M. le Président de la République a inauguré, le 1er février, l'installation de la collection Moreau-Nelaton (dont M. Raymond Koechlin a longuement entretenu nos lecteurs il y a quelques mois) dans l'asile provisoire que lui offre le Musée des Arts Décoratifs, en attendant le Louvre auquel son généreux donateur l'a destinée.

✤ ✤ ✤ Presque en même temps que Manet faisait ainsi son entrée au Louvre avec le *Déjeuner sur l'Herbe*. l'*Olympia* était ramenée du Luxembourg et accrochée dans la Salle des États en pendant à l'*Odalisque* d'Ingres.

✤ ✤ ✤ On annonce d'autre part comme très prochaine, l'inauguration de la réunon des Rembrandt du Louvre dans la dernière travée de la grande galerie.

✤ ✤ ✤ **Sculptures du Moyen Age et de la Renaissance.** — Un nouveau don de la Société des Amis du Louvre vient d'enrichir très heureusement nos séries françaises du moyen âge, dont on sait le progrès continu depuis le grand effort réalisé par Courajod, pour leur donner droit de cité dans le Louvre. M. André Michel a décrit plus haut pour nos lecteurs la pièce capitale de ce don magnifique, le tombeau de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Evreux, jadis à l'abbaye de Maubuisson. Un certain nombre de pièces que l'on croit provenir de la même origine étaient jointes à l'ensemble que la perspicacité et le zèle diligent de M. Georges Berger ont assuré au musée.

Signalons d'abord un délicieux angelot en marbre de la première moitié du XIVe siècle que tous les amateurs, aujourd'hui si nombreux, de la sculpture du moyen âge envieront à nos collections. Souriante, long-vêtue, tenant sur son avant-bras ramené au corps les deux burettes liturgiques, cette délicate figurine faisait peut-être partie de la décoration de quelque crédence ou de quelque armoire aux saintes huiles.

Une figure d'applique en albâtre représentant une sainte femme douloureuse, tirée de quelque groupe figurant un épisode de la Passion, nous paraît appartenir à la fin du XVe siècle. La draperie très habilement traitée avec son ampleur et ses cassures multiples n'est pas sans témoigner de quelque influence flamande.

Un chanoine agenouillé, son aumusse sur le bras, devait figurer en donateur près de quelque autre groupe de sculpture plus récent, sans doute. Il ne paraît pas antérieur au XVIe siècle et rappelle une très belle figure de chanoine du Musée du Mans, publiée jadis par M. le comte R. de Lasteyrie.

Enfin, sans être des chefs-d'œuvre, ce sont deux documents historiques fort intéressants que ces deux figures de Dieu le Père et de saint Jean l'Évangéliste qui proviennent d'un même ensemble décoratif de la fin du XVIe siècle et témoignent des ravages faits, au cours de ce siècle, par le classicisme envahissant dans notre art religieux traditionnel.

✤ ✤ ✤ **Inventaire général des dessins de l'École française.** — On sait l'importance considérable de la collection des dessins du Louvre qui ne comprend pas moins de 30 000 pièces, et le nombre relativement minime de celles de ces pièces qui peuvent être exposées dans les galeries du Musée (environ 1 500). Ce serait du reste une utopie de souhaiter que tous les documents réunis dans le Cabinet des dessins, dont l'origine remonte au moins au XVIIe siècle, puissent être jamais exposés et, à bien des points de vue, cela ne paraît même pas désirable. Mais on pourrait souhaiter que les conditions matérielles d'installation et de présentation des collections fussent de nature à aider la bonne volonté des conservateurs dans leur communication au public. Il serait surtout extrêmement précieux que celui-ci pût être renseigné exactement sur le contenu de ces collections.

D'assez nombreuses notices ont été publiées au cours du dernier siècle, sur les dessins exposés, ou sur telle collection léguée en bloc au Louvre, comme la collection His de la Salle ; mais il n'existe sur l'ensemble de la collection qu'un résumé d'inventaire général donnant numériquement la composition de chaque œuvre d'artiste et des inventaires descriptifs soigneusement établis, le dernier par Reiset,... mais manuscrits.

Or on vient d'entreprendre de publier, en l'accompagnant d'un nombre de reproductions considérable (le premier volume paru comporte

427 illustrations pour 794 numéros de catalogue), un *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles* (1), inventaire descriptif et critique, qui est appelé à rendre aux travailleurs et aux curieux les plus signalés services. Cette tâche méritoire a été assumée par M. Jean Guiffrey, attaché au Musée du Louvre, depuis longtemps familiarisé avec la collection des dessins, et bien connu de tous ceux qui y ont eu besoin d'un guide éclairé et complaisant, et par M. Pierre Marcel, qui s'est fait connaître récemment par une belle thèse de doctorat sur la *Peinture française au début du* XVIIIe *siècle.*

Leur premier volume est précédé d'une introduction donnant un historique général du Cabinet des dessins en ce qui concerne particulièrement l'École française. C'est par celle-ci qu'a été commencé le catalogue des pièces conservées au Louvre, à Versailles et dans les palais nationaux, en négligeant à dessein le Luxembourg, dont la collection est trop mobile et l'accroissement trop continu. Les dessins, classés par ordre alphabétique d'auteurs, y sont décrits minutieusement, mesurés, brièvement commentés s'il est utile ; les inscriptions qu'ils portent sont relevées, ainsi que le filigrane du papier. Il y a là quantité d'indications extrêmement précieuses dont pourront bénéficier tous les détenteurs de dessins anciens, qu'ils soient amateurs ou conservateurs de musée.

Nous avons dit le nombre des reproductions ; la qualité des phototypies est excellente et fait honneur à l'éditeur, M. Eggimann, ainsi que toute la présentation du volume. Celui-ci s'arrête au milieu de la description de l'œuvre si importante de *Bouchardon*. Il est à souhaiter qu'il soit promptement suivi des nombreux successeurs que comporte l'entreprise.

P. V.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ L'Union Centrale a reçu dernièrement pour son musée un certain nombre de dons que nous énumérons ci-dessous et qui viendront se joindre aux collections du Pavillon de Marsan.

D'autre part, on vient d'organiser dans le grand hall central, prêté les mois derniers à la Société des Artistes Décorateurs, une exposition temporaire qui est destinée à rappeler celle des tissus d'Extrême-Orient de l'été dernier. Comme dans celle-ci, les collections du musée y figureront pour une bonne part, mais renforcées de l'apport libéralement offert par les amateurs. La principale série représentée est celle des tissus orientaux. MM. H. d'Allemagne, Claude Anet, Kelekian, Homberg, Mme la comtesse de Béarn et Mme Louis Stern ont bien voulu prêter de très curieux et somptueux rideaux, tapis, ceintures, écharpes, brocarts, velours de Tyr et de Scutari, objets de costume de la Perse, de la Turquie et de l'Indoustan, etc. Un très beau choix de miniatures et d'enluminures de manuscrits, dû également à la générosité des amateurs, complètera ces merveilleux échantillons de l'art oriental.

Dons offerts au musée : par M. René Goblet, un grand vase de Chine bleu et or ; par M. François Carnot, des verreries de Barcelone des XVIe et XVIIe siècles; par le marquis et la marquise de Saint-Seine, en souvenir de M. Raoul Devaux, un plat de Damas, deux chopes en céramique de Rhodes, un tapis oriental ; par M. Blanck de Saint-Gall, une collection de bonnets brodés et de béguins provenant pour la plupart de la Bavière et du Tyrol bavarois.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **L'œuvre gravé de Zorn.** On se souvient des croquis lumineux et des beaux portraits gravés à l'eau forte par le peintre suédois Anders Zorn et récemment exposés à Paris à côté de ses toiles. Le public peut les retrouver dès maintenant au cabinet des Estampes, en deux volumes qui contiennent l'œuvre entier du peintre graveur.

Nous devons ce magnifique ensemble à la libéralité de M. Alf. Beurdeley. M. Zorn a collaboré largement à ce don en se dessaisissant lui-même de 40 pièces. Les épreuves de choix et les états rares qui abondent dans les deux volumes en feront une collection des plus précieuses pour les amateurs.

MUSÉE DE VERSAILLES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le Musée de Versailles a reçu récemment en don de M. Henri Houssaye deux portraits destinés à entrer dans ses services iconographiques du XIXe siècle, et à y tenir une place des plus honorables. L'un est un portrait de Fouché sans nom d'auteur ; l'autre, un portrait d'Arsène Houssaye par Mme O'Connell.

(1) Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture (ancienne maison Morel).

MUSÉES DE NANCY ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Un intéressant projet, présenté par la Société d'archéologie lorraine, de Nancy, devrait avoir pour résultat, s'il aboutit, comme nous l'espérons, de sauvegarder les collections du Musée historique lorrain du danger que lui font courir les bureaux de l'état-major et les écuries militaires, placés dans son voisinage immédiat. Il s'agirait de déplacer la résidence du gouverneur militaire, à qui l'évêché, devenu vacant, offrirait un asile magnifique dans un des pavillons de la place Stanislas. Le *Palais du Gouvernement*, construit par Héré au fond de la place de la Carrière et contigu au Palais Ducal où est installé le Musée historique lorrain, pourrait convenir parfaitement au développement de celui-ci et abriter en même temps tout ou partie des collections de peinture et de sculpture installées à l'hôtel de ville. Les collections municipales seraient ainsi groupées en un vaste ensemble digne de la grande cité lorraine.

MUSÉE DE SAINT-DIÉ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ On a signalé, les derniers mois de l'année dernière, l'extrême insuffisance des locaux affectés au Musée de Saint-Dié, et le danger que fait courir aux collections installées dans les locaux de l'hôtel de ville la proximité du théâtre. Il paraît que la municipalité aurait été obligée de refuser, faute de place, six peintures offertes par l'Etat. Un appel a été adressé par M. Albert Ohl, graveur, aux bonnes volontés locales et municipales. Nous espérons pouvoir en enregistrer bientôt les effets.

LES *PITIÉS* DE SAINT-PIERRE-LE-MOÛTIER ET DE PRÉMERY

Contribution à l'histoire de l'art en Nivernais.

(PLANCHE 8.)

On n'aura véritablement une vue exacte de l'art du XVe siècle en France et des problèmes que soulève son étude, que lorsqu'on aura exploré méthodiquement chacune de nos provinces, signalé et classé les nombreux monuments, en particulier les œuvres de sculpture, qui s'y cachent un peu partout et qu'on laisse généralement au hasard le soin de révéler et aux brocanteurs le soin de disperser. Des enquêtes plus ou moins fructueuses ont déjà été tentées ici ou là, en Champagne, en Touraine, en Normandie. Bien d'autres encore pourraient et devraient être entreprises.

Pour le moment, notre ambition est plus limitée. Nous voulons simplement faire connaître deux monuments remarquables, tirés de l'oubli ou découverts récemment dans les églises de Saint-Pierre-le-Moûtier et de Prémery (Nièvre) par MM. Henry Ferrier, érudit collectionneur, et C. Camuzat, architecte départemental, qui ont bien voulu nous faire part de leur bonne fortune et nous en réserver amicalement la publication.

Aucun renseignement écrit n'atteste la date, le lieu d'exécution, l'auteur de ces deux monuments. C'est d'après leur style que nous serons amenés à les dater de la seconde moitié, ou du dernier tiers du XVe siècle.

Nous savons seulement, pour Saint-Pierre-le-Moûtier, que cette petite ville forte, où subsistent encore quantité de vestiges d'art gothique, était autrefois un centre naturel de transmission et d'échanges entre la Bourgogne, le Berry et le Bourbonnais. C'était le siège d'un bailliage royal dont le ressort s'étendait à ces deux dernières provinces et à l'Auvergne, et il devait y régner une certaine aisance. Le « Moustier », notamment, possédait de gros revenus et pouvait parfaitement, vers 1475, attirer et faire travailler des artistes de valeur (1).

Quant au bourg de Prémery, il renfermait le château de plaisance préféré des évêques de Nevers; ceux-ci y résidaient volontiers et ils s'intéressèrent à l'église collégiale de Prémery depuis sa fondation, à la fin du XIIe siècle, jusqu'au XVIe. Nous

(1) Une pièce d'archives signale effectivement la présence du « tailleur d'ymaiges » Jacques Morel à Saint-Pierre-le-Moûtier, en 1448, quand il passa contrat pour l'exécution des célèbres statues funéraires du duc Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, conservées à Souvigny. (*Archives de l'Art Français*, IV, 311-320.)



ÉCOLE FRANÇAISE, 2e MOITIÉ DU XVe SIÈCLE.

Vierge de Pitié entre Saint-Jean et la Madeleine.

Église de Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre).



ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XVe SIÈCLE.

Vierge de Pitié.

Église de Prémery (Nièvre).

savons par exemple, qu'une des chapelles, celle de la Vierge, fut fondée par un chanoine avec l'autorisation de l'évêque de Nevers « étant en son château de Prémery » le 28 novembre 1336 (1). Dans une autre chapelle du chœur se voient encore les armes de l'évêque Jacques d'Albret Orval (1519-1540). C'est peut-être pour un de ses prédécesseurs, Pierre de Fontenay (1461-1500), sous l'épiscopat duquel la légende mystique du bienheureux chanoine Apoleine, provoqua dans le pays un mouvement de dévotion intense, que fut sculptée la Dame de Pitié dont il va être question plus loin.

⁂

Le groupe de Saint-Pierre-le-Moûtier provient de l'ancien prieuré de la ville (2). A la Révolution, il fut transporté dans une chapelle un peu sombre de la vieille église où il resta complètement ignoré ou méconnu jusqu'à ce jour. Il mesure environ 1 mètre de hauteur sur $1^{m},60$ de long. Il est en pierre et devait être polychrome. Il porte encore des traces d'ocre jaune ou rougeâtre. Il ne nous paraît pas d'un style postérieur à 1490 ni antérieur à 1460.

La Vierge est assise, légèrement penchée à droite, les mains jointes, les doigts enlacés, levés à la hauteur de la poitrine. Elle porte le cadavre du Christ étendu, rigide et cambré, sur ses deux genoux. A droite, saint Jean, un genou en terre, soutient la tête du Christ de ses deux mains passées sous la nuque. A gauche, sainte Madeleine, à demi ployée, tête nue, les cheveux retombant sur les épaules, tient d'une main la boîte à parfums et s'apprête à laver les pieds du Christ. Sa main droite a été brisée ainsi que les extrémités des pieds du cadavre.

Le caractère dominant de cette œuvre est un réalisme modéré, contenu, d'une élégante et vivante sincérité.

La figure de la Vierge est encadrée de la guimpe traditionnelle des religieuses, composée de deux pièces : la *barbette* enveloppant le cou, et le *couvre-chef* (3). Ici, la tête est recouverte en outre d'un voile épais dont les pans retombent de chaque côté des épaules jusque sur les bras. C'est le même arrangement de draperies que dans les *Pitiés* de *Solesmes*, de *Dierre* et d'*Autrèche* (1).

Le costume de la Madeleine est d'une couleur locale plus accentuée encore avec sa *cotte* ajustée en forme de corsage et cette sorte de châle jeté sur les épaules et retenu par une tresse plate sur la poitrine.

Le saint Jean, seul, est drapé de convention. Quant au Christ mort, le bras droit pendant, la tête convulsionnée, barbue et couverte de la couronne d'épine, il est bien dans la tradition du moyen âge. L'anatomie en est remarquable. Les détails des mains, l'attache de l'épaule, les muscles de la cuisse sont indiqués avec un souci particulier d'exactitude. Il rappelle, avec les Christs des *Pitiés*, de la deuxième moitié du XVe siècle, citées plus haut, celui de la *Pitié de Bayel*, qui est du commencement du XVIe (2).

Mais c'est surtout dans les visages que se manifeste la tendance naturaliste. Les traits de la Vierge, calme dans sa douleur accablante, les yeux baissés, la bouche tombante, le front et les joues marqués de rides, offrent dans leur vulgarité de frappantes analogies avec les Vierges que nous citions, et avec la Sainte Anne du Louvre qui vient du château de Chantelle dans l'Allier : un accent de tristesse pénétrante et contenue, de désolation profonde et résignée, « plus près du sourire de l'extase que des contractions de la douleur » (3).

Des deux figures accessoires, celle de saint Jean, dont les cheveux arrêtés sur le cou rappellent encore la mode de la fin du XVe siècle, est la moins intéressante. L'émotion y est cependant assez bien marquée. Mais la tête de la Madeleine est particulièrement significative. Elle a une saveur locale, un air de simplicité et de naïveté charmante, cette petite Nivernaise, avec son front bombé, son nez court et légèrement retroussé, sa bouche arrondie et ses pommettes grasses qu'on se représente toutes roses ! C'est la figure d'une paysanne prise sur le vif, comme celles qu'ont vues Fouquet et Bourdichon. Les liens de parenté sont en effet très sensibles avec une série de Madeleines de

(1) Parmentier, *Histoire sommaire manuscrite des évêques de Nevers*, composée vers 1780. (Bibliothèque municipale de Nevers).

(2) De Soultrait, *Statistique monumentale de l'arrondissement de Nevers*, Paris, 1851, p. 27.

(3) Voy. Quicherat, *Histoire du Costume* (règne de Charles VII), p. 288 et *passim*.

(1) P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 65, 64, 331.

Cf. aussi la célèbre *Pieta* de Villeneuve-lès-Avignon, peinture sur bois, entrée dernièrement au Louvre.

(2) Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La sulpture dans la Champagne méridionale* au *XVIe siècle*, 1900, p. 103, fig. 21

(3) Mots de Dom de la Tremblaye sur la Madeleine de Solesmes, cités par M. Vitry, *loc. cit.* p. 288.

la région de la Loire, celles de Limeray (1), par exemple, et de Souvigny (2), avec la Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort en Forez (3) et certaines figures du Musée de Moulins (4).

*
* *

Si la *Pitié* de Saint-Pierre-le-Moûtier a du caractère, celle de Prémery est bien près d'être un chef-d'œuvre. La découverte de cette sculpture est récente. M. Henry Ferrier, l'heureux instigateur des fouilles qui nous l'ont rendue, tenait de la bouche de deux ou trois vieillards du bourg de Prémery la certitude qu'une statue de la Vierge avait été enfouie dans un autel de l'église, en 1854. Vers 1840, en effet, dans le chœur de la vieille église de Prémery, la chapelle, consacrée depuis le XIVe siècle à la Vierge, fut transformée. On la garnit d'un autel de style ogival en stuc sur lequel la *Pitié* fut placée. Quatorze ans plus tard, en 1854, il advint que la Vierge et deux Saints qui l'avaient accompagnée, furent supplantés dans l'estime du conseil de fabrique et du curé de la paroisse par une superbe statue de l'*Immaculée Conception*, en carton pâte style de la rue Saint-Sulpice. La substitution accomplie, on jugea sans doute la disgrâce insuffisante : les deux saints furent relégués au fond de la sacristie (5) et la Vierge — la plus grosse pièce — emmurée dans un autel à l'entrée de la nef. C'est de là qu'elle a été exhumée en 1901, par les soins de M. H. Ferrier et qu'elle est retournée prendre sa place sur l'autel.

La Vierge est seule avec le Christ. Le groupe mesure 1m, 02 de hauteur et 1m, 12 de largeur, de la tête du Christ à la cassure des pieds. Cette sculpture, en pierre assez tendre, couverte d'une couche d'ocre très adhérente, était polychrome. Elle porte encore quelques traces de couleur rouge, jaune et bleue et de dorure sur les visages, sur le corps du Christ et sur les draperies. Elle fut soumise dans la suite aux inévitables badigeons de lait de chaux. Telle qu'elle est, sauf les mutilations du nez, des mains et des pieds du Christ, elle se présente dans un excellent état de conservation.

Il y a un sentiment, une délicatesse inexprimables dans cette *Pitié*. La Vierge, très simplement vêtue, est assise, la tête légèrement inclinée à gauche et tient sur ses genoux le corps du Christ nu. Sa main droite passée sous la nuque lui soutient la tête. Dans la main gauche elle a pris celle de son fils et la soulève en un mouvement de piété et d'attendrissement. Le Christ est d'un style un peu moins archaïque que celui de Saint-Pierre-le-Moûtier. Mais aussi l'anatomie en est moins accusée, moins nerveuse, un peu plus lourde et gauche. Le buste de la Vierge constitue un morceau exquis. L'artiste a laissé de côté le costume religieux, le costume de deuil du moyen âge, pour éviter la raideur de la guimpe encadrant la figure. Sa Vierge est vêtue du costume le plus commun, le plus simple, du costume à la mode au XVe siècle, tel, par exemple, qu'on le reconnaît bien dans les miniatures de Jehan Fouquet et de Bourdichon, et qui se compose d'une cotte, d'une surcotte et d'un large chaperon jeté librement comme une écharpe sur la tête et les épaules et dont un pan retombe pour s'enrouler autour du bras (1). La poitrine, bien prise dans ce corsage uni, si caractéristique avec ses manches évasées en entonnoir au poignet, donne à la taille une chaste élégance. Le bas de la robe se répand en plis larges, logiques, dessinant les genoux et laissant voir le bout des chaussures arrondies.

La figure est d'une fraîcheur et d'une sincérité d'inspiration admirables. Elle dessine un ovale régulier, le menton libre, encadrée par la tranche du voile qui sous l'ombre projetée laisse voir les paupières gonflées, appesanties sur les yeux presque clos. La bouche, petite et délicate, complète l'impression générale de tristesse naïve, d'émotion ingénue et douce qui se dégage de l'ensemble. Rien de moins apprêté, de moins conventionnel que la pieuse douleur de cette mère à qui l'artiste a voulu conserver la beauté de la jeunesse; aucune ride, aucune grimace, aucun geste vulgaire n'en vient altérer le charme.

Peut-être voudra-t-on critiquer l'attitude du corps, regretter quelque lourdeur et quelque embarras. Les jambes sont un peu courtes, semble-t-il, et le genou droit n'est pas absolument à sa place. Mais, malgré ces imperfections légères, on reconnaîtra que l'artiste qui a exécuté cette figure possédait le don de l'expression éloquente, juste et discrète.

(1-2-3) Vitry, *Loc. cit.*, p. 332, 311, 312.

(4) Gonse, *Chefs d'œuvre des Musées de France*, Sculpture, 1903, p. 126.

(5) On les y peut voir encore aujourd'hui. Ils sont d'époques et de styles assez différents. Leur valeur artistique est médiocre.

(1) Voy. Quicherat, *Histoire du Costume* (Règnes de Charles VIII et Louis XII), p. 335. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, III, 279.

Sous quelles influences, à quelle époque, a-t-elle été sculptée, on ne peut le dire avec précision. Mais le style général de l'œuvre, le costume simple, aux plis sobres et rationnels, le type tout gothique du Christ ramènent notre attention sur l'art du temps de Louis XI et de Charles VIII, sur cette école de la Loire, « dans cette aimable Touraine où l'art du moyen âge, à peine effleuré par les voluptés de l'Italie, se révéla une dernière fois, plein de tendresse, de chasteté, de candeur » (1). Le style de la *Pitié* de Prémery n'a en effet rien de commun avec le naturalisme outrancier du style flamand-bourguignon de la fin du XVe siècle. C'est un exemple typique de cet art de la vallée de la Loire « calme, maître de son émotion, bien élevé et de bonne compagnie, adouci et détendu », où Courajod (2) voyait la marque d'une pénétration italienne, et dans lequel les études de M. Paul Vitry ont cherché à réduire à ses justes proportions l'influence de l'art italien, en montrant que jusque vers 1512 elle fut presque partout superficielle, limitée aux motifs décoratifs et accessoires (3).

La *Pitié* de Prémery appartient tout entière à l'art français gothique. Et il n'est besoin de faire appel ni à la violence flamande, ni à l'élégance italienne pour l'apprécier. Elle est un produit de notre terroir, l'œuvre, semble-t-il, de quelque contemporain ou disciple de Michel Colombe,

Le fin modelé du visage, la dignité et la distinction de la pose, ce style « calme sans cesser d'être sincère et ému, réservé sans se montrer froid, naïf sans grossièreté, vivant et expressif sans fièvre ni grimace » (1), toutes ces qualités communes aux figures du *Tombeau de François II de Bretagne* à Nantes (1502-1507), aux *Vierges de la Bourgonnière*, de *Mesland*, d'*Olivet*, d'*Ecouen*, de *Beaulieu-lès-Loches* (2), à la *Madeleine du Sépulcre de Solesmes* (3), sont sensibles aussi dans la *Pitié de Prémery*. Celle-ci n'a pas la parfaite et correcte élégance des premières. Elle est d'une exécution plus naïve, plus spontanée. Mais dans le parti pris des draperies et du costume on note des analogies suggestives. Le pan de voile ramené de l'épaule sur l'avant-bras se retrouve dans la *Force* du tombeau de Nantes; les manches évasées en entonnoir, dans la figure de la duchesse gisante du même tombeau ; sur les pieds, dont les extrémités restent découvertes, la chute de la jupe dessine deux sillons horizontaux et profonds, qui se voient également dans les *Vertus* de Nantes, dans la Vierge d'Olivet et dans les principales sculptures des imagiers du centre. Enfin, les paupières alourdies, le nez légèrement aquilin, la bouche calme, le menton gras sont des particularités du style de Michel Colombe et de son école, et semblent aussi la marque de la sculpture « bourbonnaise » de la deuxième moitié du XVe siècle.

JEAN LOCQUIN.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✣ ✣ ✣ Le classement des Monuments historiques. — Nous avions indiqué, dans notre numéro de Janvier 1906, les dispositions de la loi de séparation relatives aux monuments historiques. Tant pour les édifices que pour les objets mobiliers, les événements survenus depuis lors n'ont rien changé aux principes posés à ce moment et aux prescriptions qui renforçaient celles de la loi de 1887.

Les édifices classés, quelle que soit leur destination, restent soumis au contrôle de l'État pour toute réparation, transformation, etc. De nombreuses additions ont été faites aux listes primitives qui avaient peut-être été établies avec un peu trop de prudence et de réserve. Le travail se poursuit dans les mêmes conditions, le classement s'imposant s'il s'agit d'un édifice appartenant à un établissement public, étant au contraire soumis à la bonne volonté du propriétaire, s'il s'agit d'un bien particulier. On peut regretter cette disposition qui n'autorise pas, comme dans d'autres pays, la protection d'office des richesses artistiques : mais elle est

(1) E. Mâle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 457.
(2) Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, II, 459 sq.
(3) Paul Vitry, *Loc. cit.*, p. 335.

(1) Courajod, *Loc. cit.*, p. 478.
(2) Paul Vitry, *Loc. cit.*, p. 335.
(3) *Ibid.*, p. 289.

conforme à l'esprit général de la loi française.

Il est à souhaiter que toutes les églises intéressantes pour l'art et l'histoire du pays soient bientôt classées dans la plus large mesure possible. Des commissions départementales ont été formées pour éclairer la Commission des Monuments historiques. A leur défaut, les Sociétés d'archéologie locales, les Comités des Sites et monuments, organisés par le Touring-Club, sont tout désignés pour solliciter les classements nécessaires.

Une question grave s'est posée récemment à propos des évêchés et séminaires devenus vacants et pour lesquels de nouvelles destinations s'imposeront. Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes a déclaré officiellement que, d'une manière générale, ces bâtiments seraient affectés à des services d'enseignement ou à la création de musées locaux. Il est un assez grand nombre de ces édifices qui ne présentent aucun intérêt d'art et d'histoire, et leur sort est indifférent. Quelques-uns sont classés déjà comme monuments historiques et protégés par les dispositions légales que nous rappelions. Mais il en est beaucoup, datant principalement des XVIIe et XVIIIe siècles, qui n'ont pas attiré jadis l'attention de la Commission des Monuments historiques, trop exclusivement préoccupée peut-être de sauvegarder les édifices romans et gothiques. Plus éclectique aujourd'hui, celle-ci s'intéressera certainement au sort de ces belles demeures classiques dont les façades et les décors intérieurs valent d'être conservés intacts. Il importe que le classement en soit opéré avant la remise aux municipalités ou aux établissements quelconques qui en bénéficieront.

Quant aux objets mobiliers, on sait que la loi de 1905 a classé d'office pour un délai de trois ans tous ceux qui se trouvaient dans les édifices du culte à la date de sa promulgation. M. Couyba, rapporteur du budget des Beaux-Arts, a publié, dans un volume annexé à son rapport, la liste déjà considérable de tout ce qui se trouvait déjà classé. De ce côté aussi le travail continue, et c'est aux initiatives privées que nous indiquions tout à l'heure à seconder dans l'intérêt général, le travail des commissions officielles. Cela vaudrait mieux que de se lamenter dans l'inaction et de favoriser, au moins par le silence, des dispersions lamentables que l'on accuse ensuite avec véhémence.

✣ ✣ ✣ **Promenade artistique en Seine-et-Oise.** — Sous ce titre et sous les auspices de la *Conférence des Sociétés historiques du département de Seine-et-Oise*, M. F. Martin-Sabon vient de publier (1) une excellente conférence faite par lui il y a quelque temps à Pontoise à l'occasion de la réunion annuelle de ces sociétés. L'originalité et l'intérêt considérable de cette publication est de reproduire en 150 phototypies documentaires d'après les monuments, ensembles ou détails, les objets mobiliers, les statues ou objets d'art, etc., les projections dont l'auteur avait illustré sa conférence pour la plus grande joie de ses auditeurs. Ce recueil, sans constituer un inventaire complet des richesses d'art de ce département, en donne un aperçu très intéressant. Les grands ensembles de Versailles, Maisons-Laffitte, Saint-Germain n'y figurent que sommairement et pour mémoire. Mais nombre de petites églises gothiques ou Renaissance de l'arrondissement de Pontoise s'y révèlent dans leur charme robuste ou leur grâce raffinée. Un certain nombre de Vierges, de retables, de tombeaux sont publiés ici pour la première fois et seront révélés à ceux qui ne connaissaient pas encore l'abondante collection de photographies de M. Martin-Sabon.

✣ ✣ ✣ **Fresques du palais des Papes à Avignon.** — A peine le palais des Papes évacué par les soldats qui l'occupaient, des recherches ont commencé pour retrouver sous le badigeon les fresques exécutées au cours du XIVe siècle par les ateliers italiens que les Papes avaient attirés auprès de leur résidence d'exil, et dont l'histoire nous est connue par les travaux critiques et les comptes dès longtemps publiés. Ces recherches ont été immédiatement couronnées de succès, et font espérer les découvertes les plus intéressantes. Quelques fragments de peintures ont été déjà remis au jour, notamment un groupe de six personnages accompagnés d'un chien. Nous reviendrons bientôt sur ces intéressants travaux. Signalons, en attendant, la reproduction, dans les *Arts* du mois de janvier, d'un certain nombre des fresques de ce monument dont les reproductions sont relativement rares et peu connues.

(1) Paris, Picard, 1906, 77 pages et 48 planches en phototypie.

962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché Braun, Clément & Cie.

Ermite lisant.

PAR REMBRANDT.

(Don de M. Albert Kaempfen au Musée du Louvre, 1904.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA SALLE REMBRANDT AU MUSÉE DU LOUVRE

(Planche 9.)

Peu à peu, au cours de ces dernières années, le Musée du Louvre s'est transformé. Il n'est que juste de rappeler, en ce qui concerne la peinture, que M. Georges Lafenestre, aidé de M. Jean Guiffrey, s'était déjà appliqué à donner plus de jeu, plus d'espace aux tableaux de notre galerie, à les grouper d'une façon à la fois plus harmonieuse et plus méthodique. Désireux de célébrer chez nous le troisième centenaire de Rembrandt, M. Leprieur, qui a récemment succédé à M. Lafenestre, avait dès l'an dernier conçu le projet de réunir dans une des travées de la Grande Galerie les tableaux de Rembrandt jusque-là dispersés, placés pour la plupart dans des salles trop exiguës et mal éclairées. Comme l'a très justement remarqué ces jours derniers M. Roujon, en louant comme il convient l'arrangement auquel s'est arrêté M. Leprieur: « Rembrandt ne s'accommode d'aucun voisinage ; disons mieux, aucun voisinage ne s'accommode de lui. Relégué dans ces petits cabinets faits pour les prosateurs de l'anecdote, son génie ressemblait à un fauve en cage. » Le voilà délivré aujourd'hui de toutes les promiscuités et tout à fait chez lui.

Plus d'une fois déjà, on avait eu la pensée de fractionner en compartiments cette immense galerie du bord de l'eau, s'étendant à perte de vue, vide, triste, peu attirante en ses trop vastes perspectives. Chaque fois, on y avait renoncé dans la crainte de détruire cet ensemble architectural d'un palais si peu fait d'ailleurs pour recevoir des peintures. Ceux qui, le 25 février dernier, assistaient à l'inauguration de la Salle Rembrandt ont été unanimes à reconnaître l'heureuse disposition de draperies qui, sans masquer entièrement l'étendue de la galerie, en restreignent cependant la vue. La tâche était difficile: M. Leprieur s'en est tiré à son honneur. C'était une vraie fête pour Rembrandt et pour ses admirateurs que cette inauguration solennellement consacrée par la présence du Président de la République, entouré de ses ministres. La salle qui nous montre réunies toutes les œuvres du maître que possède notre musée, n'a cependant reçu d'autre décoration qu'une tenture d'un rouge amorti, choisie après maint essai, avec un goût parfait. Mais les tableaux, soigneusement nettoyés, ont tous reçu des cadres anciens en bois doré; ils se présentent à nous bien groupés, la Bethsabée faisant au centre une note éclatante de lumière. Rembrandt se retrouve là en famille, au milieu de ses élèves, dans l'atmosphère qui lui convient. Sans rien qui la distraie, l'admiration peut se donner libre cours en présence de ses chefs-d'œuvre.

Le grand artiste est bien représenté au Louvre, qui possède vingt-deux tableaux de lui. Si l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, qui n'en possède pas moins de quarante, l'emporte par le nombre ; si les grandes peintures de corporations: la *Leçon d'Anatomie*, la *Ronde de Nuit* et *les Syndics*, sont, ainsi qu'il convient, restées en Hollande, leur patrie et leur vraie place, notre Musée national n'a cependant comme qualité rien à envier aux autres Collections de l'Europe. Je ne dirai pas que toutes les acceptions du talent de Rembrandt sont ici représentées, car, avec lui, chacune de ses œuvres ayant son intérêt propre, chacune aussi réserve ses révélations particulières, même à ceux qui croient le

bien connaître. Dans tous les genres il a mis sa marque, et son Étude du *Bœuf écorché*, ainsi que celle du *Paon et de la Paonne morts* qui appartient à M. W. Cartwright, et celle du *Butor* de Dresde, dépassent de beaucoup comme valeur d'art tous les tableaux des peintres de nature morte hollandais, dont on sait pourtant l'habileté.

De même, pour les peintres d'intérieurs, quelle œuvre pourraient-ils opposer à ces deux *Philosophes en méditation* qui, dans le réduit discret où rien ne trouble leur repos, peuvent en paix suivre leurs pensées ? Ce n'est pas seulement la vérité du clair-obscur qui recommande ces deux tableautins à notre attention, c'est surtout la signification expressive que cette lumière pure et sereine, immatérielle en quelque sorte, ajoute à une telle image. Le meilleur de ces *Philosophes* — ils sont tous deux datés de 1633 — nous offre le type d'un vieillard que le jeune maître a plus d'une fois reproduit à cette époque : dans deux beaux dessins à la sanguine des Musées de Berlin et du Louvre, dans une eau-forte de 1631 (Bartsch, 260), dans le tableau aujourd'hui disparu du *Baptême de l'Eunuque* qui ne nous est plus connu que par la méchante gravure de Van Vliet; dans le *Saint Anastase* du Musée de Stockholm (1631) et, au Louvre même, dans l'admirable *Ermite lisant* que nous devons à la libéralité de M. Kæmpfen. Mis brusquement à la retraite, le directeur honoraire de nos musées nationaux n'a pas voulu quitter la chère maison à laquelle il avait donné le meilleur de son activité et de son dévouement, sans lui laisser un témoignage de l'affection qu'il avait pour elle. Grâce à lui, nous possédons cette œuvre exquise dans laquelle dès 1630, à la veille de son départ de Leyde, Rembrandt manifeste déjà sa personnalité par la profondeur et l'intimité de sentiment qu'il a su y mettre Cette peinture, la première en date de toutes celles de notre musée, nous permet de mieux suivre l'entier développement artistique du maître, depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa carrière.

Quel que soit le sujet traité, le clair-obscur lui fournira désormais un élément pittoresque grâce auquel il subordonnera entre eux tous les détails d'une composition, en n'insistant que sur les traits qui peuvent en rendre l'expression plus saisissante. On n'a pas assez remarqué d'ailleurs que cette intervention du clair-obscur n'atteindrait pas toute son éloquence si elle n'était soutenue chez le grand artiste par les fortes qualités d'un dessin très pénétrant, et par cette étude constante de la nature qui a permis à Rembrandt de se renouveler sans cesse et d'accroître indéfiniment ses facultés natives d'observation. Il n'appartient qu'à lui, en effet, de traduire, comme il l'a fait, avec un simple trait, l'expression des sentiments humains les plus divers et les plus complexes, par une attitude, un geste, et une physionomie, toujours nettement compréhensibles et comme pris sur le vif.

Avec toutes les nouvelles ressources mises en œuvre par lui, la peinture a disposé depuis lors d'une merveilleuse richesse d'éléments expressifs. A l'origine, les primitifs avaient cru étendre son domaine en nous montrant, juxtaposés dans une même œuvre, des épisodes différents se rapportant à un sujet donné. Pensant affranchir ainsi leur art de l'immobilité à laquelle il est condamné, ils espéraient sans doute lui conférer un peu de ce privilège de la succession dans le temps qui reste l'apanage de la musique. Mieux instruits, mieux armés, les peintres ont compris que sur le terrain qui leur appartient ils avaient désormais en leur pouvoir la faculté d'insister sur ce qui est essentiel, d'atténuer ce qui n'est qu'accessoire et de concentrer avec une puissance de persuasion singulière autour de la représentation d'un seul fait, en un seul lieu, tous les commentaires éloquents qui sont de nature à en préciser le caractère et la signification.

C'est surtout dans les tableaux religieux que Rembrandt a su déployer la pleine originalité de son génie, et le Louvre possède en ce genre des chefs-d'œuvre incomparables : *l'Ange Raphaël quittant Tobie* (1637) avec le vol fulgurant de l'Ange; puis, de 1640, la glorification de la famille et du travail dans le poétique *Ménage du menuisier*; ensuite, datés tous deux de 1648, le *Bon Samaritain* si délicatement décrit par Fromentin, et cet adorable *Repas d'Emmaüs*, un sujet cher au maître, auquel il est plus d'une fois revenu au Musée de Stockholm, dans la collection de Mme Ed. André, dans ses dessins et ses gravures, et au Louvre même dans un autre exemplaire découvert au palais de Compiègne par M. Bredius, un peu malmené par le temps, mais qui en nous montrant les tâtonnements successifs de l'artiste, rend encore plus précieux pour nous le chef-d'œuvre définitif auquel s'est arrêtée sa pensée. Avec *Saint Mathieu et l'Ange*, un autre prodige

de la fin de sa carrière (1661), le grand magicien arrive à nous montrer dans l'évangéliste attentif à recueillir les paroles du divin messager, la transformation idéale d'un visage assez vulgaire, envahi et illuminé par l'inspiration d'en haut.

Sur lui-même, sur les siens, sur sa vie intérieure, Rembrandt nous fournit au Louvre les renseignements les plus intimes. Le voici jeune encore, en 1633 et 1634, tout à fait célèbre, aux approches et au lendemain de son mariage, épanoui, élégamment paré, souriant à son bonheur et à ses succès; puis en 1637, dans sa pleine maturité, avec sa physionomie franche et ouverte, avec son large front où déjà la concentration du regard et de la pensée a creusé les plis de rides prématurées; vieux enfin, en 1660, battu de l'adversité, misérablement vêtu, mais toujours vaillant, heureux même puisqu'il a sa palette à la main.

Si le doux et charmant visage de Saskia manque à notre collection, Hendrickje, la fidèle compagne des mauvais jours, est là à côté du maître avec la tendre expression de ses traits avenants, prête à tous ses caprices, posant nue devant lui pour cette petite figure frissonnante de *Baigneuse* et pour cette magnifique *Bethsabée* (1654) que nous devons toutes deux à la royale magnificence de M. Lacaze. De ses chairs resplendissantes, cette Bethsabée illumine toute la salle ; elle vient de recevoir la lettre de David, et troublée, encore indécise, elle laisse errer sa pensée. Plus tard, vers la fin (1663), c'est encore Hendrickje, mais vieillie, déformée par l'embonpoint, qui sous la désignation imprévue de *Vénus et l'amour*, nous est montrée caressant un pauvre enfant piteux, à la mine pleurarde, aux ailes mal ajustées. La mythologie n'a jamais porté bonheur aux Hollandais ; le sens de l'antiquité leur manque complètement, à Rembrandt aussi bien qu'à ses confrères, et l'on sait l'étrange caricature qu'il a faite de Ganymède. Mais si pour de tels sujets les Italiens, héritiers des traditions antiques, en ont pour nous fixé le style, à oublier le titre du tableau, à n'y voir qu'une mère consolant son enfant, il faut reconnaître que, même en une si grosse erreur, Rembrandt, par la tendresse qui unit ces deux êtres, mérite qu'on le regarde et arrive à nous toucher. Enfin, près du portrait de son père, dans ce beau jeune homme aux traits élégants, peint en 1658, on croit reconnaître Titus, son fils bien-aimé, pour lequel Hendrickje s'est montrée si maternelle et qui, de concert avec elle, a de son mieux entouré la vieillesse imprévoyante de ce grand enfant de génie que fut Rembrandt.

En face de la paroi où le maître règne en triomphateur sont rangées les œuvres de quelques-uns de ses amis comme Lievens et Roghman; d'Ostade qui fut un moment son imitateur, et de plusieurs de ses disciples, Gérard Dou, Bol, Flinck, Victors et van Eeckout. Malgré la liberté qu'il s'appliquait à leur laisser, tous ont plus ou moins subi son ascendant. Impuissants à l'égaler dans les voies qu'il leur avait ouvertes, quelques-uns ont essayé de secouer son influence. Si tous s'effacent devant lui, du moins ils lui font ici cortège, et constituent autour de lui comme une atmosphère familiale, où éclate mieux encore son incontestable autorité.

MM. Braun et Sedelmeyer ont bien voulu, en cette circonstance, mettre une suite nombreuse de photographies des œuvres du maître à la disposition de M. Leprieur qui les a classées méthodiquement, par ordre chronologique, en des meubles à volets placés de part et d'autre à l'entrée de la Salle Rembrandt.

La travée de la grande galerie qui précède ce sanctuaire est consacrée à Van Dyck, à Jordaens et surtout à Rubens, et leurs œuvres ont été, très heureusement aussi, l'occasion d'un remaniement effectué par les soins de M. Leprieur. L'originalité et l'universalité du génie de Rubens, remises en pleine lumière par ce nouveau groupement, se montrent dans tout leur éclat, avec des tableaux tels que la *Kermesse*, les *Paysages*, le *Tournoi*, l'*Adoration des Mages*, la *Thomyris* et le délicieux *Portrait d'Hélène Fourment*, tout éblouissant de vie et de fraîcheur. On comprend mieux, en voyant des chefs-d'œuvre si différents, la richesse infinie d'un art qui comporte une telle variété d'acceptions.

Le jour même de l'inauguration de la salle Rembrandt, le zélé, l'ardent conservateur de la sculpture moderne, M. André Michel, faisait aux Amis du Louvre, avec son savoir et sa verve habituelle, l'honneur des nouvelles acquisitions données par eux à notre musée, notamment celles des deux importantes statues de Charles le Bel et de Jeanne d'Évreux par Hennequin de Liège, provenant de l'abbaye de Maubuisson. Naguère encore tout à fait méconnue, notre sculpture nationale commence à être estimée à sa valeur et les salles qui lui sont consacrées sont devenues tout à fait insuffisantes à contenir les beaux

ouvrages dont ce service s'est enrichi en ces dernières années, depuis ceux de nos *ymagiers* anonymes du moyen âge, jusqu'aux bustes exquis des enfants Brongniart modelés par Houdon. Dans ce palais du Louvre, non seulement si peu préparé à abriter nos collections, mais où il semble qu'on ait pris à cœur d'ajouter encore par l'incohérence des dispositions pour leur donner une appropriation convenable, il serait à propos d'adjoindre aux salles aujourd'hui occupées par la sculpture moderne les locaux voisins afin de reconstituer, du moins dans les limites du possible, l'organisation homogène et historiquement logique qu'il est permis d'y obtenir.

Mais de toute façon, il faut bien reconnaître qu'un souffle de rénovation a pénétré dans cette maison trop longtemps inerte, et que nos conservateurs rivalisent maintenant de zèle pour l'enrichir et mettre mieux en valeur les richesses artistiques confiées à leurs soins. On s'est un peu trop habitué à vivre à côté de ces trésors d'art accumulés, sans les apprécier comme il faudrait. Ainsi qu'il arrive avec des êtres chers qu'un commerce de tous les instants nous empêche de juger, et que nous nous contentons d'aimer, que de fois nous avons entendu vanter les musées étrangers au détriment de notre propre musée! Si, à certains égards, plusieurs d'entre eux possèdent des œuvres supérieures aux nôtres, je ne crois pas qu'aucune des grandes collections publiques l'emporte sur l'ensemble de celles du Louvre. Pour ma part, au retour de nombreux voyages d'étude à travers l'Europe, tout plein des admirations que j'avais ressenties sur ma route, j'ai toujours eu hâte d'aller revoir le Louvre; à chaque fois, c'est avec une satisfaction bien légitime que j'ai mieux compris son excellence.

Émile Michel.

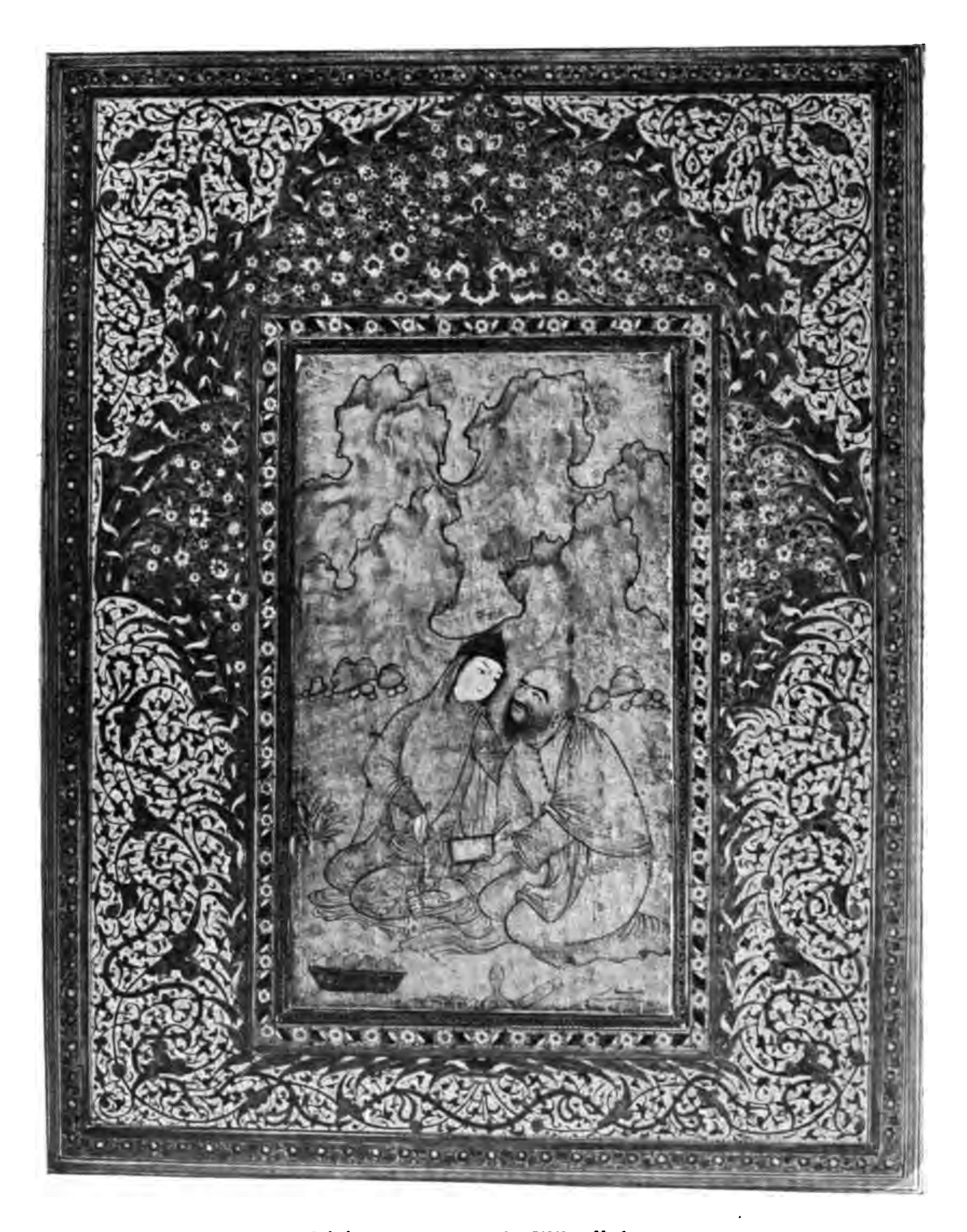
L'EXPOSITION DE TISSUS ORIENTAUX ET DE MINIATURES DE LA PERSE ET DE L'INDE

au Musée des Arts Décoratifs

(Planche 10.)

Le Musée des Arts décoratifs, fidèle à son programme de faire alterner les expositions d'art moderne et les expositions rétrospectives, nous montre au pavillon de Marsan, après les œuvres des artistes décorateurs, un ensemble de tissus orientaux anciens et de miniatures de la Perse et de l'Inde. Il y a quelques années, il avait organisé dans ses salles encore inachevées une admirable exposition des Arts Musulmans; les amateurs de Paris avaient prêté les plus belles pièces de leurs collections et l'on se souvient de la somptuosité de ces vitrines de céramiques, de cuivres incrustés, de verres émaillés ou d'ivoires, de ces manuscrits, de ces tapis et de ces soies; mais l'abondance des richesses avait obligé à ne prendre que quelques types de chaque sorte. On a pensé qu'il serait intéressant, après avoir présenté un tableau d'ensemble de l'art musulman, de reprendre chacune de ses branches en détail, et l'idée se trouve fort heureuse : non seulement l'exposition de tous ces velours et de ces soies, que des miniatures encadrent, est une fête pour les yeux, mais leur rapprochement permettra peut-être aux savants et aux amateurs de résoudre certains des problèmes qui se posent à leur sujet.

Rien de plus somptueux que ces salles hautes où, dans les vitrines, s'étalent les velours, les soies et les tissus d'or et d'argent. Sans doute, si l'on songe aux étoffes japonaises que nous avions admirées l'été passé à la même place, il faudra bien reconnaître que la fantaisie ici est moindre; dans les fines nuances de coloris, dans la grâce du jet d'une branche ou dans l'ingéniosité de la répétition d'une fleur, d'un papillon ou d'un oiseau, les Japonais demeurent des maîtres qui n'ont jamais été égalés; leur naturalisme à la fois ingénu et naturellement raffiné a embrassé toute la nature, et il n'est si mince détail au premier abord dont ils n'aient su tirer le parti le plus spirituel. Chez les musulmans, au contraire, le naturalisme est in-



Miniature persane du XVIe siècle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

connu; à quelques rares exceptions près, ils ne regardent point la nature, et quelques fleurs stylisées, dont il est parfois difficile de reconnaître l'espèce, suffisent, au milieu de rinceaux, pour constituer tout le décor. Il n'en était pas tout à fait de même au haut moyen âge, et l'Orient, sous des influences diverses, a lui aussi connu les imaginations fécondes, seulement les exemplaires de ces temps reculés manquent dans les collections françaises, et l'on a dû se borner aux époques moins lointaines. Mais pour celles-là, et la pauvreté d'observation une fois admise, quelle prodigieuse richesse dans les combinaisons de lignes! Dans ces quelque trois cents pièces, le principe décoratif est identique ou à peu près, mais on n'en trouverait pas deux parfaitement semblables et toujours quelque variante ingénieuse vient surprendre dans la pose de la fleur ou dans la forme du rinceau, sans compter l'éclat et la puissance du coloris, d'ordinaire dans les mêmes tons rouges, rarement blancs, plus rarement encore verts ou violets, et où la répartition des ors et des argents, la différence des techniques et la proportion des pleins et des vides créent une étrange variété.

Malheureusement sur ces merveilles nous ne savons rien ou à peu près. Leur date encore peut se fixer approximativement : certains manuscrits du XVe au XVIIIe siècle présentent avec elles des analogies de style si évidentes qu'il faut les croire contemporains, et les scribes ont eu parfois l'heureuse pensée de noter sur leur livre l'année où ils l'ont écrit. Mais les pays d'origine demeurent mystérieux. Nous savons que les soies du XVIe siècle où sont brochés des personnages furent tissées en Perse; le décor persan est assez caractérisé d'autre part, et les tapis le répètent assez souvent pour que nous puissions tenir pour évidemment persans certains tissus d'or ou d'argent à petits dessins, d'ordinaire des semis de fleurs. Mais qu'y a-t-il de vrai dans l'attribution traditionnelle de certaines soies aux ateliers de Brousse et de ces carrés de velours d'un type particulier à ceux de Scutari? Ils ressemblent, nous dit-on, aux céramiques qui ornent les mosquées; seulement l'origine des céramiques de revêtement est aussi mal connue que celle des étoffes; on ignore si elles étaient faites sur place ou envoyées de fabriques lointaines, et le nom de Rhodes, un moment fort en honneur pour les plats, n'est qu'un terme inexact qui déguise mal notre ignorance. Et pour ces grands lés de velours qui sont la joie de l'exposition, l'embarras est plus grand encore : on ne sait même pas s'ils sont véritablement de fabrique orientale. Si les comptes du moyen âge nous assurent que l'exportation des étoffes d'Orient était fort active en Italie, et que, de là, elles se répandaient en France et ailleurs, il n'est pas moins certain que l'Italie les a imitées; à la Renaissance, Venise et Gênes ont copié le décor oriental, et les personnages des *Noces de Cana* se prélassent pour la plupart dans des étoffes dont nous avons ici des échantillons. Etaient-elles importées? étaient-ce des imitations? c'est cette dernière opinion qui tend à prévaloir, et l'on tient volontiers aujourd'hui que la plupart des lés de velours à dessins si amples et de style si magnifique, d'un orientalisme impeccable, ne furent que des contrefaçons. Quand on se souvient de la banalité des cuivres incrustés des azziministes vénitiens et qu'on les compare aux chefs-d'œuvre des batteurs de Damas, de Mossoul ou du Caire, peut-on croire que la même différence existait entre les tissus orientaux et leurs imitations? et que devaient être alors ces originaux, si les merveilles que nous avons sous les yeux n'en sont que les reflets? Souhaitons que l'exposition présente nous donne sur ce point quelque lumière.

Malgré les efforts de M. Bode et d'autres savants, la classification des tapis n'est pas beaucoup plus avancée et, presque toujours, il faut nous borner à les admirer sans savoir sûrement d'où ils viennent.

Pour les miniatures au contraire, nous sommes un peu moins mal renseignés. Les miniatures en effet ne sont que des pages arrachées de manuscrits, et de même que les copistes ont souvent daté leurs livres, on peut savoir parfois par eux où ils ont écrit : grâce à des comparaisons attentives, que MM. Blochet et Migeon ont commencées en France et le Dr Sarre en Allemagne, des groupements commencent à se former. Il ne semble pas que l'exposition comprenne aucune image du moyen âge, de ces miniatures d'un style si puissant, telles que celles de certains manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle de la collection Schefer à la Bibliothèque nationale; mais à partir de la fin du XVe siècle, les exemples abondent, et bien souvent excellents.

Le groupe le plus attrayant est assurément celui des Persans du XVIe siècle, où des illustrations tirées de romans et de recueils de poésies nous montrent la vie de cour et de guerre sous tous ses aspects :

princes à la chasse, leur faucon au poing, ou rendant la justice, se délassant à entendre la musique dans une salle du palais, ou prenant la collation dans des jardins peuplés d'arbres aux couleurs tendres, chargeant furieusement leurs adversaires dans la mêlée terrible d'une bataille, ou, d'un coup de sabre, en combat singulier, faisant rouler leurs têtes sur le sable sanglant. La précision et la grâce du dessin, l'harmonie des tons où les trouvailles exquises abondent, rendent cette école particulièrement charmante, de même qu'on aime avant tous les autres les tapis contemporains où les mêmes personnages se livrent aux mêmes exercices sous des végétations encore plus prodigieuses. En Perse encore, on trouverait une école de dessinateurs vraiment extraordinaires, qui dans des personnages d'assez grande dimension, tracés au trait, presque toujours en grisaille et sans l'emploi de la couleur, se sont montrés les rivaux des meilleurs, d'Ingres ou des Japonais.

L'autre groupe bien déterminé est celui des Indous; venus après les Persans, ils n'en ont pas connu la grâce juvénile et ardente, et trop souvent des artistes médiocres se sont bornés à des répétitions fastidieuses; certains artistes excellents s'y rencontrent pourtant, portraitistes parfois singulièrement observateurs, très habiles aussi à rendre les mystères de la vie contemplative, voire ceux de la passion la plus désordonnée.

A côté des deux grandes écoles où certains noms d'artistes ont pu être relevés, s'en trouvent d'autres, curieusement mêlées d'influences étrangères; peut-être dans certains morceaux persans trouverait-on la trace des anciens modèles sassanides; d'autres, exécutés dans des centres plus voisins des contrées ou domina Byzance, rappellent après de longs siècles certaines traditions byzantines, et dans les ateliers de l'Asie centrale, très féconds eux aussi, les Chinois ont exercé une influence décisive : une curieuse miniature appartenant au Musée des Arts décoratifs est à cet égard bien significative. Il faut espérer que quelque orientaliste français profitera de l'occasion offerte et qui sans doute ne se retrouvera plus avant longtemps, qu'il relèvera les signatures et les dates éparses sur tant de miniatures ou de manuscrits, qu'il photographiera ces documents et contribuera ainsi à préciser les renseignements que nous a fournis sur son art cet Orient si admiré aujourd'hui et si mystérieux encore.

Les grandes décorations des Corans, purement géométriques et avec des rinceaux d'or courant sur fond bleu, chefs-d'œuvre des ateliers du Caire et des autres centres religieux où la reproduction de la figure humaine n'était point tolérée, font quelque peu défaut à cette exposition ; de même que les miniatures persanes à personnages s'accordent avec les tapis et les soieries contemporaines faites pour la cour des shahs, de même les miniatures à rinceaux nous auraient montré la façon dont les peintres traitaient les arabesques si familières aux tisserands et aux céramistes de l'Asie Mineure. Mais la lacune est peu importante et il faut admirer tel qu'il se présente un si bel ensemble.

Le grand public a un peu trop la tendance à confondre les turqueries de bazar avec l'art oriental, comme il fait mal la différence entre l'art japonais et les japonneries d'exportation : cet été il avait pu se pénétrer, au pavillon de Marsan, de quelques chefs-d'œuvre de l'art japonais; le voici à même de connaître mieux l'art de l'Orient. Souhaitons qu'il s'y intéresse, car au spectacle de ces grands partis pris décoratifs d'un si noble effet, son goût ne pourra que se former, et peut-être, avec le grand public, quelques artistes consentirons-ils à venir : ils n'aiment pas, sans doute, à recevoir des leçons et ceux qui ne sont pas de simples copistes de l'ancien en font fi pour la plupart; plusieurs gagneraient pourtant à une promenade au milieu de ces tissus si largement dessinés et d'une telle franchise de coloris, et nous ne voulons pas désespérer de voir quelques-uns d'entre eux faire leur profit des conseils qu'ils en pourraient recevoir.

Raymond KŒCHLIN.

✻✻✻✻✻✻✻✻✻✻✻✻✻

LA RECONSTRUCTION DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

II

LE SÉM'NAIRE SAINT-SULPICE.

La maison fondée par M. Olier en 1645, écrit Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, n'était pas la grande construction quadrangulaire, à l'aspect de caserne, qui forme maintenant un côté de la place Saint-Sulpice. L'ancien séminaire du XVIIe et du XVIIIe siècle couvrait toute l'étendue de la place actuelle et masquait complètement la façade de Servandoni. L'emplacement du séminaire d'aujourd'hui était occupé autrefois par les jardins et par le collège de boursiers qu'on appelait les Robertins. Le bâtiment primitif disparut à l'époque de la Révolution. La chapelle, dont le plafond passait pour le chef-d'œuvre de Lebrun, a été détruite, et, de toute l'ancienne maison, il ne reste plus qu'un tableau de Lebrun représentant la Pentecôte d'une manière qui étonnerait l'auteur des *Actes des apôtres*. La Vierge y est au centre et reçoit pour son compte tout l'effluve du Saint-Esprit qui, d'elle, se répand sur les apôtres. Sauvé à la Révolution, puis compris dans la galerie du cardinal Fesch, ce tableau a été racheté par la Compagnie de Saint-Sulpice ; il orne aujourd'hui la chapelle du séminaire. »

Cette description de Renan est fort exacte et donne bien le caractère de cette grande bâtisse morose qui tient, comme il le dit, de la caserne, du couvent et surtout de la prison. Supprimé en 1790, démoli en 1800, le séminaire des Sulpiciens fut rouvert sur les démarches de M. Émery, leur supérieur général, grand vicaire de l'ordre, évêque de Paris, nommé conseiller de l'Université en 1808, et fut reconstruit dès 1820 sur les plans de Godde.

De hauts murs l'enserrent à droite et à gauche le long de la rue Bonaparte et de la rue Férou, murs qui ne tarderont pas à sauter pour être remplacés par des grilles mettant à découvert les jardins qui entourent la maison.

Le bâtiment, en lui-même, forme un grand carré dont chaque côté mesure 60 mètres de longueur, sur le dehors, et 35 mètres sur la cour qui s'ouvre au centre, entourée d'arcades prises dans la profondeur de la construction du rez-de chaussée. Le côté de l'ouest, cependant, se prolonge vers le sud en formant une sorte de pavillon avancé, dépassant la construction générale d'une dizaine de mètres. Du côté est, des pierres d'attente, le long des murs du bâtiment, sans façade, montrent qu'un pavillon semblable avait été prévu. La construction en a été empêchée par le voisinage trop proche des maisons privées formant enclave dans ce terrain, du côté de la rue Férou.

Dans l'axe nord-sud du bâtiment, à une distance de 4 ou 5 mètres, se dresse la chapelle. Est-ce, comme on l'a écrit, l'ancienne chapelle des Robertins ? Elle paraît plutôt, d'après les archives du bureau des édifices cultuels, avoir été construite en 1835. Elle mesure 30 mètres de long sur 12 de large et le passage qui la relie au séminaire forme, au rez-de-chaussée, vestibule, et au premier étage, loggia. Son architecture sobre dans le goût du XVIIe siècle ne manque pas d'une certaine élégance austère. Elle est décorée sur les côtés de six grands panneaux peints qui ont une certaine tenue et, dans le fond, d'une vaste fresque, fort médiocre, d'ailleurs noyée dans l'ombre et signée *Paulhe* de *Béziers*. Le maître-autel comprend encore la *Pentecôte* de Lebrun, signalée par Renan, peinture qui semble bien, dans la pénombre où on l'aperçoit, une œuvre d'un beau caractère.

Les bâtiments proprement dits comprennent un rez-de chaussée et trois étages. Chacun de ces étages mesure 2 m. 65 de haut. Ils sont composés, au rez-de chaussée, de vastes salles, élevées de plafond, qui servaient de réfectoires, de salles de conférences et de cours, etc. Aux étages supérieurs, sauf sur la façade du premier où sont les appartements des dignitaires de la Congrégation, ce ne sont que chambres et petits logements s'ouvrant sur un corridor contournant tout le bâtiment dans son milieu. Les combles, derrière la corniche, sont également divisés en cellules.

A droite, tout le long de la rue Bonaparte, une longue allée, bordée d'arbres taillés, se prolonge en formant deux terrasses successives jusqu'à la rue de Vaugirard. A la hauteur du milieu de cette allée, le long de la chapelle, se dresse une salle de conférences, construite en matériaux provisoires, fer, bois et tôle, qui sera supprimée.

Le reste du grand quadrilatère qui englobe ces

locaux entre la place Saint-Sulpice, les rues Bonaparte, de Vaugirard et Férou, est occupé par des constructions formant enclave. C'est d'abord, à l'angle de la rue Férou et de la rue de Vaugirard, le presbytère Saint-Sulpice, appartenant à la Ville de Paris, ensuite deux groupes d'hôtels privés, l'un de trois maisons s'ouvrant sur la rue Férou, l'autre, de deux, sur la rue de Vaugirard, et flanquant, chacun, les bâtiments du presbytère.

Telle est, brièvement exposée, la description des lieux. Voyons maintenant comment il est possible de les convertir en musée ?

Il était d'abord nécessaire de définir le rôle de ce musée et de préciser les besoins auxquels le nouveau bâtiment devra satisfaire. Or le Musée du Luxembourg a pour mission de présenter un tableau général synthétique mais complet de tous les mouvements des arts contemporains pendant une période d'une cinquantaine d'années, à travers toutes leurs manifestations habituelles, aussi bien à l'étranger que dans notre pays.

On sait de quelle façon le Luxembourg actuel répond à ce programme. Il ne suffit guère et bien incomplètement qu'à deux catégories de collections : la peinture et la sculpture. Les médailles sont logées tant bien que mal dans les intervalles des statues, les objets d'art sont réduits à deux modestes vitrines du grand salon. Quant aux dessins, aquarelles et pastels, et aux estampes, il n'en est plus question dans les salles.

De plus, il est dans tout musée une catégorie de services intérieurs indispensables au fonctionnement de cet organisme et qui en sont comme les viscères : ce sont les dépôts, magasins, ateliers, vestiaires, bureaux, archives, salles de garde, salle de vente pour les catalogues, services d'incendie, calorifères, latrines, etc., sans lesquels un établissement de cette nature est comme privé de vie. Le Luxembourg actuel en est pour ainsi dire dépourvu. Un étroit logement pour le gardien-chef, de médiocres bureaux mal installés sous un comble et c'est tout. Le reste, et il faut compter les locaux de nécessité les plus urgents, fait complètement défaut. Il a fallu emprunter des magasins au Louvre et bénéficier autant que possible du dépôt du Grand Palais.

Les locaux du séminaire Saint-Sulpice, c'est là le côté vraiment intéressant du projet de M. Dujardin-Beaumetz, permettraient de réaliser sans grands frais le programme idéal d'un musée moderne.

Pour parler d'abord des collections, la sculpture serait installée dans la cour intérieure abritée par une couverture vitrée et convertie en jardin d'hiver, dans la chapelle, communiquant avec cette cour intérieure par un large vestibule (certaines modifications faciles à opérer permettraient d'éclairer largement cette nef), enfin dans les jardins sur la façade de Saint-Sulpice et tout le long de la rue Bonaparte. Quant à la peinture, elle occuperait une série de galeries, au premier étage, sur le pourtour de l'édifice, avec éclairage par le toit vitré

Les quatre ailes, nous l'avons dit, comprennent, dans leur hauteur, trois étages, mesurant chacun 2 m. 65 de hauteur, soit dans l'ensemble 7 m. 95. En y ajoutant les épaisseurs des deux planchers qui les séparent, — ils mesurent chacun 0 m. 40, — on a une hauteur totale de 8 m. 75.

Or, l'orangerie actuelle, où l'éclairage, il faut le reconnaître, est excellent, mesure 8 m. 55 de haut. Les trois étages réunis nous offrent donc approximativement la hauteur des galeries du Luxembourg. Il sera nécessaire de laisser un espace suffisant entre le comble et le plafond lumineux des salles, soit pour la circulation dans le comble, soit pour l'aération de ces parties surchauffées en été, soit pour que la distributoin de la lumière se répande d'une manière plus égale ; nous obtiendrons donc exactement la hauteur désirable, variant autour de 8 mètres, suivant l'importance des salles et suivant le recul donné par la largeur.

Dans l'orangerie actuelle, cette largeur est, pour le grand salon, mais pour cette pièce seule, de 13 m. 70, sur 14 m. 70 de longueur. Les salles moyennes n'ont que 7 m. 40 sur 13 m. 70 de long; les petites n'ont guère que 6 m. 65 sur 7 m. 40. Le premier étage du futur Musée serait divisé vraisemblablement en quatre grandes galeries d'environ 15 mètres de longueur, et treize autres salles qui auraient environ 10 mètres sur cette dimension. Quant à la largeur, elle varierait de 10 à 11 mètres, suivant les côtés, car les bâtiments ne sont pas exactement homogènes. Les galeries seraient desservies à l'entrée par un grand escalier à double degré et deux ascenseurs : deux autres escaliers leur feraient face, à l'autre extrémité, de chaque côté de la chapelle.

Le rez-de-chaussée serait consacré, vers l'entrée, aux services qui doivent être à la portée immédiate du public : bureaux de la conservation, vestiaire, salle de vente des catalogues, guides ou



Apollon et Marsyas.
Attribué à Timoteo Viti.
(Musée du Louvre.)



Cliché Couzi.

Apollon et Marsyas.
Par Guido Reni.
(Musée de Toulouse.)

cartes postales, qui occuperaient toute l'aile de la façade. Les autres parties seraient affectées aux salles de conservation ou d'exposition des dessins, aquarelles et pastels, estampes, dessins et modèles d'architecture, médailles et petits objets de sculpture et d'art décoratif qui ne pourraient être exposés avantageusement dans les galeries du premier étage ou dans le hall central.

Pour toutes ces parties du rez-de-chaussée, de même que pour les jardins et le hall de sculpture, l'éclairage électrique, déjà installé, serait conservé.

Quant aux services intérieurs développés enfin, comme il convient, pour le bon fonctionnement de l'administration et les commodités du public, ils seraient disposés soit dans la petite cour intérieure située à l'est de la chapelle, soit dans l'espace compris entre le séminaire et la rue Férou, dont une partie toutefois sera convertie en jardin rejoignant la façade du monument.

Ces services, dont la plupart doivent être placés hors du musée, en raison de l'emploi du feu, comprennent : les calorifères à eau chaude dont les chambres de chauffe seront situées à l'extérieur ; les ateliers, magasins et dépôts ; les salles destinées aux gardiens : vestiaires, salles de repos et réfectoire, salles de douches et cabinets ; les water-closets pour le public, les dépôts pour bicyclettes, les ateliers et chambres noires pour photographes, etc.

Enfin, car M. Dujardin-Beaumetz a voulu que le musée des modernes fût vraiment moderne par l'utilité et le confortable, un buffet doit être installé dans les jardins de la rue Bonaparte, sur l'emplacement occupé aujourd'hui par le bâtiment en tôle, bois et fer de la salle de conférences.

Le devis, rigoureusement étudié, comporte un crédit de huit cent mille francs, dont six cent soixante-quinze pour les travaux de gros œuvre.

C'est donc un sacrifice modeste qui sera demandé au Parlement en faveur de l'art français. Le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts a la pensée de le répartir en trois annuités, il est assuré de la bonne volonté du Conseil des Ministres et des Chambres. Nul doute que les premiers coups de pioche ne puissent être donnés aussitôt après le vote du budget de 1908. Les travaux ne dureraient pas au delà de dix-huit mois.

Quant au programme décoratif du musée, il doit être en lui-même fort simple. Tout son luxe doit provenir des œuvres qu'il est appelé à conserver. Les baies des façades seront aveuglées. Le pavillon qui doit renfermer, à l'entrée, la cage d'escalier, rompra heureusement la monotonie de la façade principale sur la place Saint-Sulpice. De plus, M. Dujardin-Beaumetz, dont les crédits de commandes sont actuellement dégagés, se propose de consacrer pendant un certain nombre d'années une part de ces crédits à l'embellissement du bâtiment dans les parties qui appellent quelque décoration : escaliers, vestibules, loggias, jardins, de manière à ce que cette vieille et morose bâtisse porte, elle aussi, l'empreinte du temps où aura été décidée sa conversion à la religion du Beau.

Léonce Bénédite.

LE MYTHE D'APOLLON ET MARSYAS

D'après quelques peintures des Musées de France

(Planche 11.)

Nos musées et même nos monuments offrent le témoignage de la singulière faveur où fut ce mythe, dans l'art italien et français, durant les trois siècles qu'a duré la passion de l'antiquité. En dehors du joli tableautin de Timoteo Viti (1), au Louvre, qui est si connu, bien d'autres exemples permettent de distinguer nettement les raisons qui vinrent s'ajouter au prestige déjà si entraînant des lettres et de l'art antiques : la beauté plastique du mythe et sa richesse de symbole.

A Caen, à l'hôtel d'Escoville, dont on étudiait ici récemment l'histoire et les dispositions générales (1), la grande lucarne de la cour présente les deux personnages de légende en plein « débat ». Présentait serait mieux dire, car à la place des débris

(1) Attribution qui nous paraît la plus probable, étant donnée la double analogie avec les styles de Francia et de Raphaël. La discussion et la bibliographie sont du reste abondantes : contentons-nous de citer dans le dernier numéro de l'*Arte* (IX, 6) l'article où M. G. Frizzoni tente de restituer au Pérugin ce tableau que l'on donne couramment à Raphaël.

(1) Voir l'étude de M. Prentout dans notre numéro 1 de cette année.

mutilés le sculpteur Geoffroy, lors des restaurations récentes, a reconstitué les deux statues. Les débris originaux sont déposés dans son atelier. Pendant qu'Apollon joue de la lyre, Marsyas, désormais vaincu, se tait. Pour que nul n'en ignore, la légende s'étale sur le linteau de la lucarne : *Marsyas victus obūtescit.* Détail savoureux que révèle l'examen du torse original : Marsyas ne jouait pas de la flûte rustique que la tradition lui attribue ; la nature de l'attache, visible à l'épaule et le long du flanc droit, l'écartement et la disposition des avant-bras, semblent imposer l'hypothèse de la cornemuse. Et c'est pour elle que s'est décidé M. Geoffroy. Elle s'accorderait assez avec le génie de l'époque où nous sommes. Sur le meneau de la fenêtre inférieure un cartouche porte le millésime de 1535 : c'est le moment exquis où les traditions nationales et le goût de terroir se mêlent encore aux influences étrangères pour composer une originalité qui durera trop peu. La cornemuse, c'est bien toujours la flûte, et la double flûte ; mais elles pendent à l'outre que les Marsyas de Neustrie gonflent de leur âme obscure. Selon l'inscription, l'instrument reste inactif entre les mains inertes : encore quelques années, et ce sera fini de la cornemuse vieillotte devant le triomphe de la lyre. En poésie aussi, ce sera fini bientôt des vieux genres où la verve du moyen âge, jusqu'à Marot, tournait de rustiques figulines ; ils cèdent la place, en vertu de la décision des Apolliniens de la Pléiade, aux genres lyriques consacrés par les *vates* de l'antiquité.

La Renaissance, et le seigneur d'Escoville en particulier, sont trop livresques pour qu'il n'y ait pas dans cette petite scène aérienne un symbole. Est-ce un hommage à la musique ? La Renaissance italienne, qui l'a beaucoup aimée, en fait, avec Castiglione, un élément indispensable de l'éducation de l'honnête homme, et ses peintres, des quattrocentistes à Raphaël, la célèbrent presque tous en compagnie d'Apollon et des Muses. Ici, sous la lucarne, deux hommes vêtus à l'antique frappent sur des lamelles comme des Tubalcaïns qui inventent les sons en forgeant le métal. Un autre chapiteau montre un Génie qui croise deux harpes au-dessus de sa tête et tient un luth ; et au sommet de la lucarne une délicieuse jeune femme joue du théorbe.

Il se peut que ce symbole ait été dans la pensée du maître du logis et de l'artiste ; mais il est sans préjudice d'une autre signification plus haute et plus large. Ici, comme dans toute l'Italie d'alors, Apollon vainqueur de Marsyas, c'est la Renaissance dont les lumières dissipent les « ténèbres du moyen âge », c'est l'intelligence maîtresse des instincts confus, l'harmonie savante qui fait taire les voix désaccordées des choses. Tel est bien le sens de la scène dans la *Chambre* de la Signature de Raphaël, où l'Apollinisme n'est qu'une forme du Néo-platonisme ficinien.

Et quelle place pouvait mieux convenir à la figuration du mythe ? Tous les bruits du dehors, bourrasques ou tumultes de la rue, en se heurtant à la lucarne de ce logis Renaissance, s'asservissent à la musicalité. La baie élégante, légère, se dresse au-dessus de la cour qu'entourent des allégories spiritualistes, contre les combles ; et le triomphe d'Apollon a lieu dans la lumière de l'espace dont le dieu concentre en lui la gloire. Apollon occupait encore, si l'on en croit M. Sauvageot, le sommet d'une des lanternes.

Il semble bien que ce sens du mythe, dont le choix révèle une fois de plus les goûts complexes du maître du logis et sa culture humanistique, se précise dans les bas-reliefs et statues de l'aile du nord : David tient la tête coupée de Goliath, barbue et chevelue ; Judith saisit d'une main, à pleins cheveux, la tête hirsute d'Holopherne et serre, de l'autre, le couteau qui a supprimé l'Assyrien ; Persée, dressé sur un roc, abat d'un large coup de glaive le monstre marin qui retient Andromède prisonnière. C'est encore, c'est toujours la victoire des divinités ou des héros généreux sur les puissances inférieures, énergies cosmiques ou sensualité velue. Et c'est pourquoi l'intérêt du *Débat* n'est pas ici dans la valeur artistique, puisque l'original est mutilé, mais dans la pensée maîtresse qu'y a mise un particulier et toute l'époque, l'orgueil de soi, de son labeur et de son érudition.

Il fallait s'attendre que le XVIIe siècle perdît de vue le sens du mythe pour n'en retenir que la plasticité. Au Musée de Caen, un intéressant tableau anonyme de l'École Génoise (n° 34), produit des rapts d'Italie envoyé ici en 1811, nous montre encore le *Débat*, en s'attachant surtout à la beauté des formes. Le sens essentiel y est encore, mais simplement comme une occasion de virtuosité dans le morceau.

Apollon assis sur un roc joue de la viole de bras en regardant dédaigneusement le Silène. Celui-ci, vautré sur le sol dont les forces confuses

montent en lui, souffle dans sa flûte. Contraste des personnes : la chevelure épaisse et noire de Marsyas fait ressortir la blondeur apollinienne, dont les boucles s'enroulent en accrochant des reflets. L'oreille est une conque énorme où s'engouffre le chœur universel; le gonflement des joues accroît la brutesse de la figure, faite de creux et de méplats. Tout l'être, enfoncé dans l'ombre sauf le dos modelé avec une vigueur michelangélesque, sert d'opposition à la clarté qui baigne l'olympien.

Quel thème favorable au métier pour des artistes qui ne connaissaient plus guère l'inspiration! Apollon est l'académie d'éphèbe, où la force se doit tempérer de grâce; Marsyas est l'académie banalement puissante, où les protubérances musculaires ne sont qu'un jeu pour l'artiste épris du modelé d'école. Le torse est beau, mais déjà vu : c'est l'éternel torse d'Hercule qui d'Apollonios Nestoros d'Athènes (Belvédère du Vatican) aux disciples de Michel-Ange étale partout ses reliefs d'un athlétisme quasi forain. Ces sortes d'insistances sont coutumières à l'art de décadence.

La tare de Marsyas dans le tableau de Timoteo Viti (1467-1523) au Louvre ne se manifestait que dans son crâne ras, signe de vilenie pour le quattrocento italien, et dans le ton foncé de sa chair : mais le corps est aussi respectueusement, j'allais dire aussi religieusement dessiné et modelé que celui du dieu, avec la même élégance un peu grêle. Il est assis, non vautré. Et sans doute c'est encore un moyen de préciser les distances, ou plutôt la hiérarchie. Mais redressez-le en pensée : sa sveltesse ne fera que contribuer à la note dominante du tableautin où le fin paysage, les arbres au feuillage clairsemé, la discrétion des fabriques, le relief atténué des montagnes qui pourtant demeurent graves, la blondeur de l'atmosphère enfin composent de la musicalité. Marsyas, qui reste dans sa nature et son rôle, ne fait pas dans l'ensemble cette tache dont notre Génois a voulu délibérément blesser les yeux. Et je ne parle pas chez ce dernier de l'abus du bitume, commun aux dramatistes des écoles génoise, bolonaise et napolitaine.

Cet art véhément et artificieux qui s'adresse aux imaginations un peu blasées par trois siècles de création artistique est bien plus sensible encore dans le Guido Reni (1578-1642) du Musée de Toulouse (n° 15).

Le Débat d'Apollon et de Marsyas n'est plus d'assez haut goût pour notre Bolonais. C'est le Châtiment de Marsyas. Tout le monde sait que ce dénouement de la fable est de tradition antique : les gemmes des Uffizi (3035) et de Naples (213), les sarcophages de Saint-Paul-hors-les-Murs et de la galerie Doria, le prétendu *Remouleur* et les deux Marsyas pendus des Uffizi, celui des Conservateurs à Rome et celui du Louvre, nous permettent d'y assister; et bien des artistes de la Renaissance, Raphaël et J. d'Udine entre autres, le prennent pour sujet.

Mais Guido Reni éprouve le besoin de le corser encore. Dans la tradition de l'Antiquité et de la Renaissance, c'est un Scythe qu'Apollon charge d'écorcher le présomptueux Phrygien : il reste, lui, hautain dans sa divinité. Tantôt, comme à la Tribune des Uffizi, le Scythe aiguise son couteau; tantôt, comme dans la fresque de Raphaël, il écorche avec la fine lame sur les indications du dieu, qui n'est là que comme justicier. Chez Guido Reni, Apollon écorche lui-même : boucher céleste, il se penche, s'applique, et découpe minutieusement un lambeau de l'aisselle : c'est un point très sensible!

Nous voilà loin du mythe où les Hellènes et la Renaissance voyaient le symbole de leur génie triomphant. C'est ici un fait-divers sensationnel, où les nerveux doivent frémir. La férocité espagnole se propage, Ribera n'a plus lieu, comme le veut la légende, d'être jaloux de Guido Reni, ni Naples de Bologne. Car c'est bien l'air de Bologne qui est coupable: Annibal Carrache (1560-1609) est Bolonais lui aussi, et c'est pourquoi dans son médaillon simili-bronze du Palais Farnèse Apollon dépèce encore lui-même Marsyas : il ne s'attaque plus à l'aisselle, mais à la cuisse; en fait de boucherie, chacun préfère son morceau!

Et voyez où entraîne la virtuosité de l'intense. Marsyas n'est plus pendu à l'arbre, dans cette rectitude ou rigidité de tout le corps que son poids étire, rectitude si naturelle, que du Silène au Christ les sculpteurs anciens et les peintres modernes se sont rencontrés à la fixer amoureusement. Elle est d'une beauté simple et tragique. Le Bolonais veut du nouveau : aussi Marsyas est-il simplement attaché à hauteur d'appui, avec toute liberté pour se débattre en contorsions réalistes. La souffrance communique à son corps un spasme dont on finit, à force de regarder, par sentir en soi le commencement. Il y a là beaucoup de talent.

Il va sans dire que la physionomie a retenu l'artiste. On a dit que les Bolonais excellent à l'expression des passions; oui, et des passions purement physiques aussi : souffrance et volupté de la chair. C'est même pour cela qu'ici le Marsyas est très supérieur comme étude à l'Apollon : celui-ci est négligé, mollement dessiné et peint dans une blancheur cireuse qui a l'intention de rendre soit la clarté olympienne, soit le marbre des statues. Et cette figure d'adolescent n'exprime pas grand'chose. Mais, si la tête du Silène est fort belle, c'est dans le sens de la violence et de l'effet. Quel cri! Le Marsyas de Raphaël (Vatican) entr'ouvre à peine la bouche pour un cri étouffé : art impressionnant par sa discrétion même. Celui de Bologne hurle sous la lame d'une façon aiguë, exactement comme le patient dans l'*Opération* si curieusement réaliste d'Adriaen Brouwer au Louvre (salle XXXIV, coll. Lacaze). Sous la peau brune on sent sourdre la vie physique très puissante; l'ensemble est d'un dessin hardi, mouvementé : la bestialité impétueuse affleure partout dans ces membres qu'agite le dynamisme des récentes cosmogonies. J'ai écrit le mot de réalisme; mais, à vrai dire, c'est le romantisme qui caractérise cette œuvre où un dieu d'ivoire, désinvolte, découpe la peau d'un Silène fauve, tout convulsé, au milieu d'un paysage théâtral. L'étude du vrai intervient ici, mais non dans ce qu'il a de normal : Guido Reni le choisit dans ses aspects antithétiques et forcenés. Et voilà bien la peinture littéraire.

Il ne restera plus à Romanelli (1612-62), de l'école romaine mais élève du Dominiquin, qu'à forcer encore ces antithèses. Dans la salle des Saisons, au Louvre, il dote (1659-60) Marsyas de deux petites cornes et de pieds de bouc. L'animalité que l'art s'était jusqu'ici contenté de suggérer, désormais il l'étale. Tandis que le dieu ne quitte pas son Olympe, le Silène retourne au taillis, parmi les chèvre-pieds. C'est presque une scène de gibier et d'écorchement après la chasse, comme celle, toute proche, qui provient de la collection Albani, et où l'on voit un paysan éventrer et vider une chèvre. D'autant que désormais les opérateurs sont deux : l'un attache le faune sur deux branches en équerre, de sorte que l'écartement ressemble à un écartèlement, l'autre attire à lui la patte gauche en brandissant un couteau. Le symbole est bien dans la première intention du sujet, puisque les fresques de la salle sont consacrées à Apollon, dans le Palais qui va devenir le sanctuaire des Arts (1660); mais il n'est plus dans la composition de l'œuvre, dans l'art lui-même. Le métier a vaincu l'idée.

Ainsi, dans la représentation du mythe légué par l'antiquité, chaque siècle, chaque pays, chaque école, a mis son esthétique et fait confidence de soi.

René SCHNEIDER.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

✢✢✢ Le lundi 25 février a été inaugurée par M. le Président de la République la nouvelle salle Rembrandt, dont notre éminent collaborateur M. Émile Michel entretient d'autre part nos lecteurs.

Le même jour, les *Amis du Louvre*, à qui avait été réservée la première vue de cette nouvelle installation, étaient invités à venir voir en place dans les salles de la Sculpture du moyen âge, la belle série de sculptures provenant de l'abbaye de Maubuisson que le Louvre doit à leur libéralité.

✢✢✢ **Antiquités grecques et romaines.** — Deux importants petits bronzes antiques viennent encore de se joindre aux séries du Louvre. Ces deux figurines, qui ont l'intérêt pour nos collections nationales d'avoir été trouvées il y a une soixantaine d'années aux environs de *Montdidier*, représentent l'un le dieu *Hélios* sous forme d'un éphèbe avec la tête auréolée de rayons, l'autre un personnage populaire dans une attitude très vivante et mouvementée. Nous comptons y revenir prochainement.

✢✢✢ **Département des peintures et dessins.** — Un ancien portrait de l'école néerlandaise du XVIe siècle représentant le médecin Paracelse vient d'être légué au Louvre par le baron de la Coste. C'est sans doute l'original ou l'une des répliques du portrait que Rubens a reproduit dans une

copie éclatante qui figure aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

✤✤✤ Les héritiers de Paul Meurice ont offert également au Louvre un beau portrait de femme par Granger, assez proche de la manière d'Ingres. C'est celui qui avait figuré à la Centennale de 1900.

✤✤✤ Enfin M. Henry Lemonnier a offert au Cabinet des dessins deux albums de croquis exécutés à Rome par son grand-père le peintre Gabriel-Anicet Lemonnier, qui obtint le prix de Rome en 1772, deux ans avant Louis David.

✤✤✤ **Objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.** — La collection Adolphe de Rothschild va se compléter par une exquise petite Vierge d'ivoire française du XIVe siècle acquise sur le reliquat des fonds de la donation. Bien connue des amateurs et des historiens de l'art français, cette figurine avait été exposée au Petit Palais en 1900; elle appartenait à M. Abel Lefranc.

✤✤✤ Un don de M. Ratzersdorfer a fait entrer au Louvre un joli bronze de la fin du XVIe ou du début du XVIIe siècle, représentant une femme occupée à traire une vache.

✤✤✤ Enfin deux bas-reliefs en cire, attribués à Clodion, ont été léguées au musée par M. Edmond Rousse. Nous les reproduirons bientôt dans la Revue.

✤✤✤ **Collections japonaises.** — M. Migeon, de retour d'une mission des plus fructueuses au Japon, a présenté ces jours derniers au Conseil des Musées le résultat des acquisitions faites par lui au cours de son voyage sur les crédits qui lui avaient été alloués par le Conseil. Il s'agit de deux importantes sculptures bouddhiques en bois d'un admirable caractère et d'une série de vingt-huit peintures bouddhiques, d'École de Kano et d'Oukyoyé. M. Migeon y a ajouté une vingtaine de pièces de poteries qu'il offre lui-même au musée. Nous espérons que M. Migeon voudra bien prochainement présenter lui-même ici plusieurs des œuvres dont il a ainsi enrichi les séries japonaises du Louvre, qui ne craignent plus aujourd'hui de rivales.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS * * * * * * * * * * * *

✤✤✤ M. le Président de la République a inauguré le 5 mars la salle Henner et la nouvelle installation de la collection Dutuit ainsi que de l'ensemble des collections municipales accrues de plusieurs donations récentes que nous avons signalées, en même temps que nous indiquions les remaniements qui se préparaient au Petit Palais.

MUSÉE DE MONTAUBAN

✤✤✤ M. Capéran, député et maire de Mautauban, et son adjoint M. Capdepie ont pris la résolution de transporter tous les services de la mairie à l'ancien évêché et de faire bénéficier leur magnifique musée des salles que cette mesure va rendre disponibles. Nous ne saurions trop les féliciter de l'excellence de cette mesure qui mettra désormais à l'abri de l'incendie les très précieuses collections municipales et rendra possible l'exposition des innombrables dessins ou croquis d'Ingres actuellement dans des cartons.

MUSÉE DE NARBONNE

✤✤✤ Le Musée archéologique de Narbonne, dont on sait l'importance au point de vue gallo-romain, était sur le point d'être délogé de l'ancienne église de Lamourguié, édifice des XIIIe et XIVe siècles dont un arc s'était écroulé récemment et qui menaçait ruine. Les réparations décidées après beaucoup d'hésitations, grâce aux instances de la commission des Monuments historiques, viennent d'assurer la conservation de l'édifice qui continuera à offrir au Musée archéologique un asile digne de lui.

MUSÉE DE MEHUN-SUR-YÈVRE

✤✤✤ On a installé récemment à Mehun-sur-Yèvre, dans l'une des tours restaurées du château de Charles VII, un petit musée archéologique qui contient d'intéressants documents relatifs aux monuments et à l'art de la région. Un important envoi de l'État composé de pièces de la manufacture de Sèvres est venu y ajouter un important appoint et composer une sorte de musée technique particulièrement intéressant pour le développement de l'industrie régionale de la porcelaine.

♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠

LA FAÇADE DU THÉATRE D'AMIENS

(PLANCHE 12.)

« POUR répondre aux désirs de tous les corps de la ville et de la compagnie des Gardes du Corps de Luxembourg, qui y avait son logement permanent », la municipalité d'Amiens décida en 1778 la construction d'une nouvelle « salle des spectacles » (1), dans la rue la plus centrale, celle des Trois-Cailloux, et sur une partie du terrain du vieux « logis du Roi » qui « dépendait du gouvernement de la Province ». Depuis deux siècles, les représentations étaient données, non loin de l'Hôtel de Ville, rue des Verts-Aulnois, dans un ancien jeu de paume, à peine aménagé, exigu, aux issues rares et étroites. Rapidement élevé, le théâtre d'Amiens fut inauguré le 21 janvier 1780; il doit être le plus vieux des théâtres de France, le Grand-Théâtre de Bordeaux n'ayant été ouvert que le 9 avril de la même année.

Malgré plusieurs changements des dispositions intérieures, au XIXe siècle, ce théâtre est à son tour déclaré insuffisant et « indigne d'une cité de près de cent mille habitants ». Un concours entre architectes a eu lieu l'année dernière : une façade toute neuve se dressera bientôt, en recul de quinze mètres sur l'alignement de celle de 1780, qui est ainsi condamnée.

La planche ci-jointe montrera que cette façade est — *était* — une œuvre de belle ordonnance, élégante et sobre et justifiera le résumé, en quelques lignes, de son histoire (2).

La disparition de ce « frontispice », comme l'appelait en 1780 l'unique journal local, les *Affiches de Picardie*, est seule regrettable. Dans le tracé de la salle, deux « entrepreneurs », plutôt qu'architectes, Bralle et Mannessier, n'ont prouvé que leur pauvreté d'imagination; de cette salle, toute la décoration a été plusieurs fois refaite : actuellement, elle est très banale.

La construction de la façade avait été isolément confiée à l'ingénieur de la Ville, Jacques Rousseau.

(1) Archives départementales de la Somme. C. 778.

(2) Cf. R. Guerlin, *Notes sur la façade du théâtre municipal d'Amiens et sur les sculpteurs Carpentier père et fils*. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1893.

Nous avons toute son œuvre qui n'a reçu depuis cent vingt-cinq ans que de minimes restaurations à l'entablement et au fronton : la percée des portes latérales est récente. De bonne heure, avait été supprimée l'inscription primitive et bien *datée* : « Comédie françoise et italienne » (1).

Né à Saumur en 1733, Rousseau était arrivé à Amiens en 1757, comme ingénieur des Ponts et Chaussées. Il y acquit une suffisante renommée pour que la ville, en 1779, l'ait pressé de donner sa démission, « estimant très avantageux de s'attacher M. Rousseau par quelque moyen convenable et analogue à ses goûts et à ses talents ». Nommé en 1789 architecte de la province de Picardie, puis du département de la Somme, Rousseau mourut à Amiens en 1801.

Le choix de sa province d'adoption avait été heureux : la prospérité publique était alors grande en Picardie ; des fortunes étaient rapidement acquises dans la fabrication, dans le négoce des « articles d'Amiens », tissus de laine ou de coton, dont le débit était à l'apogée.

L'intendant autorisait facilement ou provoquait dans les villes soucieuses de se moderniser, à Amiens ou à Abbeville, d'importants travaux d'utilité générale. Pour Amiens, Rousseau éleva la Halle au blé (1778), une façade d'hospice, une porte « à l'antique », pour le Bureau des finances, la fontaine des Rabuissons, dont le motif central est conservé dans le jardin du musée de Picardie. Ses plans étaient achevés pour donner une majestueuse unité à la place principale de la ville (la place Périgord, aujourd'hui place Gambetta). Elle eût ressemblé à la place Royale de Reims. Un côté seul a été exécuté.

Abbeville doit à Rousseau : une caserne, un monumental poste de police. Pour des Amiénois, il édifia des « maisons marchandes » que signalent toujours leurs belles façades : rue Delambre, rue Saint-Martin, au faubourg Saint-Maurice.... Ici et là, il a créé de très riches ensembles de boiseries qui mériteraient d'être moins ignorés. Pour un Amiénois encore, et dans la banlieue de la

(1) D'après le dessin original de Rousseau. Archiv. dép. C. 779, pièce 20.







Cliché H. Hacquart.

Théâtre d'Amiens élevé par Jacques Rousseau (Façade et détails) (1780).

ville, il a bâti le délicieux petit château de Saint-Gratien (1787), où l'extérieur et l'intérieur ont été scrupuleusement respectés; pour lui-même enfin, une « folie », qui n'a jamais été décrite, au Petit-Saint-Jean, près Amiens. Ce doit être sa dernière œuvre : dans le décor de la façade sur le jardin, le « citoyen » Rousseau a mêlé les faisceaux de la République aux nœuds de rubans, aux aimables retombées de feuillages qu'avait affectionnés l'architecte de la « ci-devant Intendance ».

Les contemporains de Rousseau, Louis à Bordeaux, Ledoux à Besançon, Dewailly à Paris (Odéon), plaquaient au-devant des théâtres des portiques gréco-romains. Ici — le terrain d'ailleurs ne se prêtant pas au portique, — Rousseau prenait un plus libre parti. Mais en lui, partout, le décorateur mérite plus de louanges que l'architecte. C'est l'architecte qui a conçu ces grandes baies, de près de huit mètres, qui s'ouvrent dans l'unique étage apparent du théâtre et correspondent à *trois* niveaux de galeries intérieures; c'est lui qui, dans de plus simples constructions amiénoises, a sacrifié à la recherche d'une imposante ordonnance extérieure, la hauteur de tous étages autres que le premier. Mais que de grâce sobre, souvent très personnelle, dans la composition des ornements, que d'ingéniosité dans leur distribution!

Le projet approuvé de la façade du théâtre, comprenait comme principaux éléments décoratifs, des reliefs : deux groupes de Muses, Thalie avec Terpsychore, Melpomène avec Calliope, élevant des cassolettes, « dans lesquelles fumera l'encens à l'entrée du Temple du Dieu des Arts » (1), et deux faisceaux d'attributs.

Rousseau fit exécuter ces sculptures par deux Picards, Jean-Baptiste Carpentier et Augustin son fils (2).

Leurs œuvres, faites toujours en commun, sont peu nombreuses; ils n'ont travaillé que pour Amiens et sa région. Une *Sainte Marguerite* dans l'église de Saint-Acheul d'Amiens, le maître-autel de l'église de Fontaine-sur-Somme, le Christ du cimetière d'Hangest-sur-Somme, un bas-relief, le *Martyre de saint Quentin*, jadis à la cathédrale d'Amiens, aujourd'hui dans l'église de Sailly-Naurette (Somme), c'est à peu près tout ce qu'ils firent, et aucun de ces morceaux n'a une valeur comparable à celle des reliefs du théâtre.

(1) *Affiches de Picardie*, du 29 janvier 1780.

(2) Jean-Baptiste Carpentier, né à Hangest-sur-Somme en 1726, mort en 1808; Augustin, né à Amiens en 1758, mort peu de jours après son père.

Ne retenons que ces quatre Muses (1), celle de la Danse surtout, de mouvement et de drapé si gracieux, et nous pouvons affirmer que ces humbles sculpteurs maintenaient dignement une tradition amiénoise déjà longue puisqu'elle s'ouvre, sous Louis XIII, avec Nicolas Blasset, ses Vierges, ses tombeaux et son trop populaire Enfant pleureur, se continue avec François Cressent, le père de l'ébéniste de la Régence, avec Dupuis, qui fit la remarquable chaire de la cathédrale, avec Vimeux, et ne s'achève, avec les Carpentier, qu'à la veille même de la Révolution.

De la façade de Rousseau, il ne restera bientôt plus une pierre. Les Muses et les attributs auront été soigneusement dégagés, nettoyés, grattés peut-être; car qui peut prévoir les effets du respect pieux des administrations pour les œuvres du passé? Puis ils seront portés au Musée de Picardie, dans le jardin sans doute, en plein vent, sous la pluie et sous la mousse. Bientôt, Thalie avec Terpsychore, Melpomène avec Calliope seront comme cette troupe, chantée par Rodenbach, de nymphes effacées qui

> ... dans l'intérieur des murs est comme enfuie,
> N'ayant plus que le geste ébauché de l'Adieu.

Et le touriste passant rue des Trois-Cailloux ne pourra plus suivre l'honnête conseil du rédacteur des *Affiches de Picardie*, de 1782 : « Nous ne saurions trop recommander aux étrangers voyageurs de bien voir les beaux ouvrages du théâtre, afin qu'ils emportent dans leur patrie une idée avantageuse du point où s'est élevée la sculpture dans notre province. »

Pierre Dubois.

(1) Les groupes des Muses et les faisceaux ont une même hauteur de 2 m. 95 environ. Des moulages en ont été pris, il y a quelques années, pour le Musée du Trocadéro, où ils ne sont pas encore exposés.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Hôtel Lallemand à Bourges.** — L'hôtel Lallemand à Bourges, qui abrite depuis un certain nombre d'années les sociétés historiques et archéologiques locales, est en ce moment l'objet de restaurations conduites par le service des Monuments historiques. Elles le seront avec science et prudence, nous n'en doutons pas, et assureront la conservation de cette charmante habitation de la fin du xve siècle, remaniée et complétée dans le goût de la Renaissance au commencement du suivant. Il serait regrettable toutefois qu'elles fissent disparaître, au nom du principe contestable de l'unité de style, certaines additions du xviie siècle telles que celles qui furent faites sur le mur de clôture et à l'entrée de l'hôtel.

✢ ✢ ✢ **Château de Chinon.** — La colline au pied de laquelle est massée la ville de Chinon le long de la Vienne est couronnée par une suite de constructions féodales en ruines de l'effet le plus pittoresque. Le château du Coudray, situé à l'ouest vers l'aval du fleuve, et le grand Logis sont les plus connus et les plus visités. C'est dans les constructions de l'ouest du château Saint-Georges qui furent élevées dans la seconde moitié du xiie siècle par Henri II Plantagenet, qu'une tour s'est écroulée il y a quelques mois. Cette partie du château était déjà presque entièrement ruinée, et les destructions progressives de ce genre, pour regrettables qu'elles soient parfois au point de vue pittoresque, sont à peu près inévitables.

✢ ✢ ✢ **Fresques du xvie siècle dans l'église de Wissous.** — On a dégagé récemment du badigeon qui les recouvrait encore en partie et relevé pour les archives de la commission des Monuments historiques une série de fresques de l'église de Wissous (Seine-et-Oise). Ces peintures, malheureusement en assez mauvais état, représentent plusieurs épisodes de l'histoire de sainte Barbe. D'allure encore toute gothique, elles datent cependant au moins du premier quart du xvie siècle et offrent notamment de très intéressants détails de costume. Le relevé a été exécuté par M. Marcel Rouillard, qui est déjà l'auteur d'un certain nombre des plus intéressantes aquarelles exposées au Musée du Trocadéro.

✢ ✢ ✢ **La galerie des Machines.** — Les projets d'aménagement du Champ-de-Mars, longtemps en suspens, exigent définitivement, affirme-t-on, la disparition de la galerie des Machines élevée en 1889 par l'architecte Dutert. Les admirateurs de l'architecture classique s'en réjouissent en pensant que l'École militaire, chef-d'œuvre de Gabriel, retrouvera au bout du Champ-de-Mars dégagé la perspective qui lui est nécessaire. Il est permis toutefois, même ici où nos préoccupations habituelles vont aux monuments d'un passé plus lointain, de regretter la disparition d'un édifice d'une valeur d'art indéniable et d'une signification dès maintenant historique. Lorsque l'on fera plus tard l'histoire de l'architecture de la seconde moitié du xixe siècle, ce sont évidemment les constructions métalliques qui en apparaîtront comme la partie la plus originale et la plus neuve, et l'on regrettera alors la perte de celle où l'audace réfléchie des constructeurs s'était affirmée avec le plus de maîtrise. Il serait possible, paraît-il, de transporter et de reconstruire ailleurs le magnifique vaisseau, d'une utilisation d'ailleurs certaine ; nous souhaitons vivement que ce projet se réalise.

✢ ✢ ✢ **Une Exposition du portrait français à la Bibliothèque nationale.** — On annonce et on prépare à la Bibliothèque nationale, pour faire suite à l'exposition de la gravure et de la miniature au xviiie siècle qui a eu lieu l'an passé, une exposition de portraits français qui s'arrêterait, comme limite chronologique, vers la première moitié du xviie siècle. On remonterait aussi loin que possible vers les origines et l'on produirait, grâce aux miniatures, les essais de nos premiers portraitistes gothiques. On espère, comme précédemment, que le concours des amateurs permettra de présenter un ensemble attrayant et nouveau pour les érudits comme pour les simples curieux. Mais il est certain que le noyau et l'intérêt principal de la manifestation sera dans la présentation d'ensemble de l'œuvre dessinée des Clouet, de leurs émules et de leurs successeurs conservée au Cabinet des Estampes et dont les quelques pièces présentées en 1904 aux Primitifs français avaient obtenu un si grand et si légitime succès (1).

(1) L'exposition doit s'ouvrir vers le 15 avril dans les salles de la rue Vivienne.

962-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.





Bas-reliefs en cire par Clodion.

(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

DEUX CIRES DE CLODION

Léguées au Musée du Louvre par Me Rousse

(Planche 13.)

Par son testament Me Edmond Rousse, de l'Académie Française, laissa à l'ordre des avocats une très belle pendule de l'époque de Louis XVI et au Musée du Louvre deux charmants petits bas-reliefs en cire de Clodion. La pendule, placée aujourd'hui au Palais de Justice, orne la cheminée du cabinet du bâtonnier de l'ordre des avocats. Ce précieux objet d'art, qu'appréciait tout particulièrement Me Rousse, a pris place dans la pièce où siégea pendant de longues années l'éminent avocat.

Les deux petits bas-reliefs représentent, modelés en cire sur un fond uni d'ardoise noire, des jeux de nymphes et de satyres. Ces scènes de jeux variés, sauts de cerceau, courses et culbutes, sont traitées avec un grand charme et une incomparable finesse que seul l'ébauchoir de Clodion a pu réaliser. Certaines figures de femmes surtout — telles que les deux nymphes qui, dans une attitude pleine de grâce, retiennent un satyre enlacé par la taille, telles que la femme qui s'élance à la poursuite du satyre qui saute à travers un cerceau — sont délicieusement modelées sous de très légères draperies qui laissent apparaître des corps charmants. L'artiste a fort habilement tiré profit du fond noir sur lequel il a modelé la cire ; en certains endroits la très mince épaisseur de cire donne aux chairs des transparences et des délicatesses de tons d'un délicieux effet.

Dans la collection de M. Henri Vever se trouve, parmi tant de belles et rares gravures, une estampe en couleur représentant sans la moindre transformation l'un de nos deux bas-reliefs. Pas plus que les cires, cette estampe ne porte aucun nom d'auteur.

Il faut constater que, tandis que Clodion signait toujours ses œuvres de terre cuite, les quelques cires que nous connaissions et qui ne peuvent avoir été modelées par une autre main que la sienne, ne portent pas sa signature. Les deux petits bas-reliefs qui nous occupent sont indiscutablement des œuvres originales de la main de l'artiste et des dernières années de sa vie. Clodion est mort en 1814 et nous pouvons, par les différents accessoires qui se retrouvent sur les deux sculptures (le guéridon, l'aiguière et le bassin, les termes à têtes de faune et de bélier, le trépied), les dater des premières années de l'Empire.

Depuis une centaine d'années environ ces deux cires étaient dans la famille du donateur actuel, ainsi que l'atteste cette note écrite au dos de chacune d'elles de la main même de Me Rousse : « Légué à Mme Rousse notre mère par l'abbé Jauffret, aumônier de la Duchesse d'Orléans (la Reine Marie-Amélie), mort vers 1835. » — Signé Ed. Rousse.

Si les groupes et les bas-reliefs de Clodion en terre cuite sont de nos jours relativement assez nombreux, ceux que l'artiste exécuta en cire sont fort rares. Pourtant les petits bas-reliefs dont nous nous occupons ont été certainement traités plusieurs fois par Clodion lui-même; il n'y a rien d'étonnant du reste à ce qu'un artiste ait reproduit plusieurs fois exactement le même sujet. Nous connaissons différentes épreuves de ces mêmes cires, qui ne sont peut-être pas toutes de la très

grande finesse de celles qui viennent d'entrer au Louvre, mais qui semblent devoir être toutes attribuées à Clodion. En mars 1880, à la vente San Donato de Florence, deux autres exemplaires de ces cires, dans de riches cadres ornés aux quatre coins de médaillons en grisailles sur fond noir par Degault, furent acquises par un amateur parisien, M. Beurdeley. Le catalogue de cette vente nous apprend que ces deux cires originales de Clodion provenaient de la collection de Cambacérès, prince archichancelier du premier Empire, duc de Parme, etc.

La collection du marquis de Biron renferme un petit bas-relief ovale en cire de Clodion d'une qualité charmante et dont le sujet est tout différent des nôtres. En parcourant les catalogues de ventes depuis le XVIIIe siècle, au milieu des figures, groupes ou bas-reliefs de Clodion en terre cuite, nous notons exceptionnellement à la vente du marchand Lebrun en décembre 1782 un bas-relief en cire par Clodion représentant un sacrifice au dieu des jardins. Le catalogue ne nous dit pas quel prix minime se vendit cet objet considéré certainement comme n'ayant aucune valeur artistique par les amateurs du temps. Il aurait été curieux de le rapprocher du prix qu'atteignent aujourd'hui des objets comme ceux qui viennent d'être légués au Louvre.

Le legs de Me Rousse est donc un précieux enrichissement pour nos collections du XVIIIe siècle. Ces deux charmantes petites sculptures prendront leur place entre le petit groupe légué il y a peu d'années au musée par M. Berthelin, les deux modèles de vases et la délicieuse bacchante de Clodion donnés par M. de Marigny.

Carle DREYFUS.

LA LÉGENDE DU MANTEAU DE LA BELLE JARDINIÈRE

Il est convenu, depuis fort longtemps, et personne ne discute plus là-dessus, que le manteau bleu de la *Belle Jardinière* de Raphaël est de la main de Ridolfo Ghirlandajo. Nous désirons nous inscrire en faux contre cette assertion, qui remonte à Vasari. Certes, malgré quelques erreurs, inévitables dans un travail aussi vaste que le sont ses *Vite*, Vasari mérite que l'on tienne compte de ce qu'il dit. Mais nous croyons pouvoir démontrer que son affirmation à propos du manteau de la *Belle Jardinière* est une légende.

Voyons d'abord ce qu'il raconte :

« Pendant ce temps (c'est-à-dire au moment où sa *Déposition de croix* était terminée et où lui fut commandée la *Vierge au Baldaquin*) Raphaël fit un tableau qui fut envoyé à Sienne et qui, après son départ, resta chez Ridolfo Ghirlandajo pour que celui-ci finît un manteau d'azur qui y manquait (1). »

Et dans le chapitre qui concerne R. Ghirlandajo (2) :

« ... Ayant déjà acquis une assez grande habileté sous la direction de Fra Bartolomeo di san Marco, il en savait déjà tant, au jugement des meilleurs, que Raphaël, appelé par le pape Jules II et devant partir pour Rome, lui laissa à terminer un manteau d'azur et d'autres petites choses qui manquaient à un tableau d'une *Madone* fait pour certains gentilshommes de Sienne; et Ridolfo, l'ayant terminé avec beaucoup de diligence, l'envoya à Sienne. »

D'après Passavant, ce tableau serait bien la *Belle Jardinière*, qui est indiquée par Lépicié et Mariette comme ayant été achetée par François Ier au gentilhomme siennois Filippo Sergardi. Mais le savant biographe de Raphaël ne se borne pas à citer les assertions d'autrui. Il porte son examen sur le tableau lui-même. Il dit nettement : « Si nous examinons maintenant le manteau bleu de la Vierge auquel on prétend que le Ghirlandajo a travaillé, nous reconnaissons tout d'abord *qu'il n'est pas traité dans la manière de Raphaël* et qu'il rappelle, en effet, le manteau bleu du *Couronnement de la Vierge* de Ridolfo Ghirlandajo qui est au musée du Louvre. »

Est-il vrai que le manteau ne soit pas traité dans la manière de Raphaël? A notre avis, la plupart des critiques se sont laissé influencer par l'histoire qu'a racontée Vasari. Pendant fort longtemps, nous sommes tombé dans ce que nous croyons être aujourd'hui l'erreur commune. Mais, au retour

(1) Vasari, édit. Milanesi, 1880, t. IV, p. 328.
(2) Vasari, édit. Lemonnier, 1855, t. XI, p. 287, chapitre de Ghirlandajo.

d'un voyage pendant lequel nous avions non seulement admiré, mais minutieusement étudié dans le détail de la facture tous les Raphaël d'Angleterre, notre première impression, en présence de la *Belle Jardinière*, fut qu'elle était entièrement de la main de Raphaël. Nous y retrouvions la touche familière au maître pendant toute la période florentine et même un peu auparavant : dans ses étoffes bleues, en particulier, il emploie une couleur épaisse appliquée en touches irrégulièrement entrecroisées, le plus souvent à angle très aigu.

Une affirmation de ce genre, fût-elle cent fois vraie, n'est pourtant pas faite pour entraîner d'emblée toutes les convictions. Elle risque d'avoir contre elle ceux qui sont influencés par le récit de Vasari. Nous ne pourrions guère, d'autre part, demander à nos contradicteurs de faire la tournée, assez longue, des Raphaël d'Angleterre.

Fort heureusement, il existe un autre genre de preuve qui n'exige qu'une visite au Louvre et une bonne vue, aidée peut-être d'un verre grossissant à distance focale convenable.

Si le manteau a été fait après tout le reste, sauf quelques « petites choses », cela doit se reconnaître à la façon dont les touches de couleur sont posées, dans leur relation avec les objets déjà terminés. Le manteau compte certainement parmi les derniers exécutés. Il est postérieur au paysage et à un repentir grâce auquel le rocher qui sert de siège à la Vierge a été agrandi de 15 centimètres en hauteur et de 2 en largeur. Ce repentir recouvre des plantes à larges feuilles dentelées dont on peut voir facilement le relief à jour frisant, ainsi que l'ancienne silhouette du rocher. Il a été aussi exécuté après le ciel, qui lui-même est postérieur à la tête entière de la Vierge, sauf pourtant les parties claires du voile, dont les touches passent à la fois sur les cheveux et sur le ciel. De même, dans le bas, quelques brins d'herbe antérieurement tracés sont coupés par le bord du manteau.

Est-ce à dire que le manteau ait été gardé pour la fin, comme le veut la légende ? Non. Quelques brins d'herbe, dans le bas, ont été ajoutés après l'exécution du manteau, dont ils dépassent le bord. D'autre part, à un moment donné, le manteau formait des plis trop épais sur l'épaule droite : l'artiste cacha sous un ton de ciel une bande ou plutôt un croissant d'étoffe bleue long de 10 centimètres, dont la plus grande largeur était de un demi-centimètre, ce qui rendit l'épaule moins lourde, moins haute, et dégagea le menton.

Ce n'est pas tout. Les boucles de la chevelure de saint Jean sont tracées par-dessus les touches du manteau. De même la main droite du petit Précurseur, au moins dans la partie lumineuse de l'index. Les touches de la croix passent nettement pardessus la manche jaune, le manteau bleu ; elles s'arrêtent brusquement au bord de la chevelure du Précurseur, reprennent sous son menton, passent sur le bras et l'avant-bras droit de saint Jean, puis sur le manteau de la Vierge et sur l'herbe du paysage.

N'oublions pas l'auréole de saint Jean, qui passe par-dessus *tous* les objets que nous venons d'énumérer, et ajoutons, pour finir, la signature, tracée sur le bord même du manteau.

Il est infiniment probable que Raphaël n'a pas chargé son ami de signer pour lui. Faut-il croire qu'il ait exécuté seulement les parties du manteau qui portent cette signature et la date ? Mais alors, entre le travail de Raphaël et celui de R. Ghirlandajo, on verrait dans le manteau une différence d'exécution qui, en réalité, n'existe pas. Le manteau est l'œuvre d'une seule main.

Admettons qu'à la rigueur Ghirlandajo ait pu inscrire de sa main la signature. Mettons de côté, comme trop purement esthétique, l'argument tiré de l'exécution raphaëlesque du manteau. Peut-on faire rentrer dans la catégorie des « autres petites choses » dont parle le chroniqueur italien le repentir de l'épaule droite ? Il nous paraît absolument inadmissible que Raphaël ait poussé la confiance envers son ami jusqu'à lui donner carte blanche pour des corrections de cette importance. Quoi ! après avoir *terminé* le manteau, Ghirlandajo aurait remarqué que les plis formaient sur l'épaule droite une masse trop épaisse, et il aurait corrigé quelque chose d'aussi délicat que la silhouette de la figure principale ? Il aurait aussi retouché la main droite, et peint toute la chevelure du petit saint Jean, et cela d'une touche identique à celle du maître ? Il aurait, tout au moins, raccordé avec le reste de la chevelure de l'enfant les touches qui, sur le haut de la tête, passent franchement pardessus celles du manteau ? C'est pour le coup que la différence entre deux mains différentes sauterait aux yeux des moins avertis. Rien n'est plus personnel, moins imitable que l'exécution d'une boucle de cheveux. Passons condamnation sur la croix, bien qu'elle soit magistralement tracée.

Mais l'auréole seule suffirait à motiver nos conclusions.

L'auréole de saint Jean, fine, légère, aérienne, franche comme le trait de plume d'un calligraphe, est aussi parfaitement exécutée qu'une auréole peut l'être. Si on la compare à celle de l'enfant Jésus, on ne peut voir entre l'une et l'autre aucune différence. Raphaël est inimitable dans ses auréoles. Un seul artiste, Léonard, aurait eu la sûreté de main nécessaire pour tracer autour de la tête du petit saint Jean une auréole aussi parfaite que celle de l'enfant Jésus. Ni Ridolfo Ghirlandajo, un peu lourd et bourgeois, malgré tout son talent, ni aucun autre n'en eût été capable. A moins de supposer que Raphaël revînt à Sienne tout exprès pour l'ajouter à l'œuvre de son ami, il faut admettre, non seulement que l'auréole avait été tracée par lui avant son départ pour Rome, mais que tout ce que l'auréole recouvre, cheveux de saint Jean, croix, manteau, est de la main de Sanzio.

Conclusion : le récit de Vasari est une pure légende et la *Belle Jardinière*, du premier au dernier coup de pinceau, est l'œuvre de Raphaël.

E. Durand-Gréville.

TROIS STATUES DES CÉLESTINS D'AVIGNON

Au Musée Calvet

(Planche 14.)

En janvier 1904, dans une série d'articles que je consacrais au couvent des Célestins d'Avignon, j'imprimais ces phrases (1) : « Au point d'intersection des rues Saint-Michel et Courte-Joie se trouvait le grand portail (des Célestins), édifié en 1480 et sous lequel il fallait passer pour entrer dans le monastère. Dans le tympan, on y voyait la figure de la la Vierge entre le bienheureux Pierre de Luxembourg et saint Pierre Célestin, le fondateur de l'ordre; on y remarquait encore les armoiries des rois de Sicile et de Jérusalem, qui, en la personne de Louis II d'Anjou et du bon roi René, s'étaient montrés d'insignes bienfaiteurs du couvent, ainsi que celles de la maison de Luxembourg : *d'argent au lion rampant de gueules, la queue nouée, fourchée et passée en sautoir, armé et couronné d'or, lampassé d'azur.* Le tout était sommé du blason des rois de France, fondateurs du monastère. »

C'étaient les notes latines, parfois fort indigestes et toujours mal ordonnées du R. P. Nicolas Malet, l'historien des Célestins de France au XVIIe siècle (2), qui m'avaient permis de publier cette description d'un monument disparu depuis plus d'un siècle. Le même annaliste a consigné dans son ouvrage sur la maison d'Avignon la mention de documents prouvant que le portail dont il s'agit avait été édifié en 1480 : c'était Jacques de Luxembourg, qualifié par lui à tort d'évêque du Mans, qui en avait fait les frais. Ce donateur était un petit-cousin du bienheureux Pierre de Luxembourg, évêque de Metz et cardinal de Clément VII, qui avant de mourir à Avignon en 1387, avait demandé à être enterré dans le cimetière des pauvres suivants de la cour romaine. Sa tombe, illustrée de miracles, était devenue aussitôt un lieu de pèlerinage et les Célestins avaient été appelés pour la garder.

Quand j'écrivais ces articles, après avoir recherché partout les rares pièces de sculpture qui, d'un ensemble jadis merveilleusement riche, avaient échappé par grand hasard au vandalisme des XVIIIe et XIXe siècles, j'ignorais que la Vierge du grand portail existait encore et, qui mieux est, devait être identifiée avec une statue gothique fort remarquée, exposée tout près de l'ancienne entrée de la cour des Célestins, sur la façade d'une maison, au n° 21 de la place des Corps-Saints. Il a fallu que son propriétaire se décidât à la vendre et consentît à la céder au Musée Calvet, dans les premiers jours de février 1906, pour qu'on pût en reconnaître l'origine. Elle reposait en effet sur son

(1) *L'Art*, 3 série, t. IV, 1904, p. 15.

(2) Ses manuscrits conservés à la Bibliothèque d'Avignon comprennent une histoire générale de l'ordre des Célestins (ms. 1363), une histoire des monastères des Célestins en France (ms. 1438), une histoire généalogique des familles qui ont fondé ou enrichi notablement ces monastères français (ms. 1870), une histoire des Célestins d'Avignon (ms. 2885) et une histoire de la ville d'Avignon qui est restée incomplète à partir de 1312 (ms. 2782).



Sainte Marthe



La Vierge et l'Enfant



Saint Lazare

Statues provenant des Célestins d'Avignon.

(*Musée Calvet.*)

socle ancien ; quand elle en fut soulevée, on lut, sur la partie qu'elle recouvrait, l'inscription qu'un homme prévoyant avait autrefois gravée au trait :

« *Cette Vierge étai sur la fascade de la porte de fer de la cour des Cellestin. 1791.* »

On se rend compte maintenant du sentiment qui a inspiré celui qui l'a enlevée du portail où elle se trouvait depuis trois cents ans et on ne peut que le féliciter d'avoir songé à assurer la conservation d'une œuvre, qui infailliblement aurait subi le sort d'une quantité d'autres exposées de la même façon dans l'Avignon du XVIII[e] siècle (1). Il est probable que pendant la tourmente révolutionnaire elle fut mise en lieu sûr et qu'elle ne sortit de sa cachette qu'au début de la Restauration, lorsque se produisit dans la ville, sous l'influence des événements politiques et des missions, une recrudescence du sentiment religieux.

Malgré son exposition aux intempéries et aux insultes des hommes, la statue n'a pas trop souffert : seule, la tête de l'Enfant est mutilée (2), mais c'est moins une blessure que la conséquence d'un repentir du sculpteur. On voit très bien qu'un morceau du crâne avait été rapporté : décollé, il n'a pas été remis en place et s'est perdu.

La publication de la photographie dispense d'une longue description (3) et permet de se rendre compte de l'expression toute de douceur donnée à la physionomie de la Vierge-mère. On remarquera surtout sa chevelure dénouée et séparée sur le front par une raie, elle retombe sur les épaules en boucles ondulées. C'est un peu la caractéristique de la sculpture avignonnaise de l'extrême fin du XIV[e] siècle ; elle a persisté pendant tout le XV[e] et a été importée en Bourgogne. Aux Célestins, il y avait précisément plusieurs têtes à barbe et cheveux ondulés dans le même goût : j'en ai publié une (4), aujourd'hui conservée au Musée Calvet, qui est tout à fait typique.

Le costume est également intéressant à observer. Sous le grand manteau enveloppant la personne entière et largement ouvert par devant, la robe à larges plis et à manches serrées, très longues, est retenue à la taille par une ceinture ; elle est bordée de cabochons ou de fleurons en haut relief. Le corsage largement décolleté est lacé par devant ; il laisse paraître au-dessous une guimpe échancrée en pointe. La tête, ornée aussi d'une pierre précieuse en forme de fleuron posée au-dessus du front, est couverte d'un voile assez court.

On a eu l'heureuse idée de conserver de l'ancienne architecture du portail des Célestins le culot sur lequel reposait le socle de la statue ; on y distingue encore la trace d'anciens rinceaux gothiques (sarments de vignes), le sommet d'un gâble et à droite et à gauche deux départs de moulures prismatiques. Sur le socle, un phylactère offre l'inscription suivante tirée du livre des Psaumes :

Vultū tuū dp̄cabūt ‖ oēs dītes plebis

Et sur le retour de gauche : Ps. 44 ℣ 13.

Aucun témoignage n'en fait foi, mais d'après cette inscription, il semble que la statue aurait dû s'appeler la Belle Image ou la Belle Vierge.

Le P. Nicolas Malet est d'habitude fort bien documenté : la date de 1480 qu'il assigne à la construction du portail où se trouvait la Vierge, peut être acceptée avec assez de confiance. Il avait en effet à sa disposition, dans les archives de son couvent, des prix-faits et des comptes qu'il a utilisés avec discernement. Pour en donner un exemple : c'est avec ses notes qu'on a pu compléter l'histoire d'un monument célèbre, le *Portement de croix* ou plus exactement la *Notre-Dame-du-Spasme*, commandé par le roi René à Francesco Laurana. Par conséquent, on est tout disposé à fixer avec lui aux environs de 1480 la date de la sculpture qui fait l'objet de cette notice. Il est à peine besoin de marquer que son auteur inconnu est encore entièrement dans la tradition gothique, à l'heure où Laurana, dont je viens de parler, introduisait avec éclat en Provence les procédés et le style de la Renaissance italienne.

⁂

La présentation de cette ancienne Vierge des Célestins d'Avignon m'est une occasion de m'adresser à tous ceux qui s'occupent des questions d'art du moyen âge et de leur demander s'ils n'ont pas connaissance d'une statue de la Madeleine, qui, avec celles de saint Lazare et de

(1) Sur la dévastation d'Avignon pendant la période révolutionnaire, sur le bris des statues qui décoraient les portes des églises et des couvents, les coins de rues, etc., j'ai publié dans *l'Art* (*Ibidem*, p. 210), la lettre du D[r] Esprit Calvet qui donne les détails les plus navrants.

(2) Depuis que la statue est au Musée Calvet, la tête a été restaurée.

(3) La hauteur totale de la Vierge est de 1 m. 25.

(4) *L'Art, ibidem*, p. 22. Je l'avais fait aussi comprendre dans le *Livre d'or du Musée Calvet* édité par J.-B. Michel, et j'avais rédigé la notice accompagnant la planche.

sainte Marthe, décorait jadis une des chapelles fondées aux mêmes Célestins, tout près du tombeau de Pierre de Luxembourg. C'était très vraisemblablement (on n'en a pas la certitude absolue) la chapelle de Saint-Lazare, édifiée aux frais de Nicolas Rolin, le chancelier de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Marie des Landes, sa première femme, et Jean Rolin, leur fils, évêque d'Autun et cardinal. Elle était décorée de fresques exécutées en 1445 ; la plus importante était la *Communion de la Madeleine*. Retrouvée sous le badigeon en 1852-1853, cette peinture était, paraît-il, extrêmement remarquable : ses qualités et l'attention des érudits ou des artistes qu'elle attira aussitôt, ne suffirent pas à la protéger, et le génie militaire qui s'occupait de l'ancien couvent transformé en pénitencier, n'hésita pas, pour construire des latrines, à jeter par terre, malgré de violentes protestations, la chapelle de Saint-Lazare, sans daigner même permettre qu'on essayât de sauver les fresques ou d'en prendre le relevé. Cela se passait en 1856 !

Le Musée Calvet a par bonheur recueilli et sauvé du désastre deux des statues, qui passent à bon droit pour avoir fait partie de la décoration de cette chapelle : le *Saint Lazare* et la *Sainte Marthe* (1). Bien qu'elles ne soient pas inédites (2), je n'hésite pas à en reproduire encore une fois la photographie, car elles sont de toute beauté. Une *Sainte Madeleine* de même facture les accompagnait jadis ; des Avignonnais m'ont assuré l'avoir vue. Elle aurait été vendue à un inconnu par un marchand de la ville. Si vraiment elle existait encore il y a une cinquantaine d'années, il y a bien des chances pour qu'elle ait trouvé refuge dans une collection publique ou privée.

Pour aider les recherches, voici quelques renseignements sur les deux autres statues. D'une hauteur de 95 et 90 centimètres, elles sont en pierre calcaire très fine, très blanche et très cassante, tirée des carrières de Saint-Didier (Vaucluse). Les vêtements sont recouverts d'une couche d'or que le temps a fort agréablement patinée ; les figures ont été coloriées légèrement au vermillon et les prunelles des yeux teintées de bleu. Sur la peinture en bleu clair du socle étroit de chacune d'elles, se détache en lettres blanches (elles étaient peut-être jadis dorées, mais l'or a disparu complètement), l'inscription donnant le nom du personnage représenté :

S. Lazare. S. Martha.

Il est inutile d'insister sur le très grand intérêt que présentent ces deux pièces et que présenterait la *Sainte Madeleine* pour l'histoire de l'art au XVe siècle. Elles ont été du reste extrêmement soignées ; mais si les détails du costume de saint Lazare ont été particulièrement traités avec minutie, ils n'altèrent en rien le caractère général de l'œuvre et ne lui apportent aucune mièvrerie. La *Sainte Marthe*, plus simplement ouvragée, manifeste peut-être une plus grande largeur de style ; la robe, dont la ceinture dénouée a servi à la sainte pour retenir auprès d'elle le monstre de la Tarasque, a des plis vraiment superbes.

On se figure aisément l'aspect que doit avoir la Madeleine. Ou elle est couverte de ses longs cheveux dénoués qui retombent presque jusqu'aux pieds (elle était peinte ainsi dans la fresque signalée ci-dessus), peut-être encore d'un vêtement grossier ; ou bien elle se montre avec le vase de parfum à la main et le costume de courtisane, qui offrait à l'artiste un thème d'exécution plus brillant.

Qu'elle soit d'une façon ou d'une autre, il est vraiment à souhaiter qu'on puisse la retrouver, et ce serait rendre un véritable service aux études d'art que de signaler l'endroit où elle est conservée.

L.-H. LABANDE.

(1) Le *Saint Lazare* a été donné au Musée Calvet en 1845, par M. Cochard ; la *Sainte Marthe* a été enlevée des Célestins en 1850.

(2) Elles sont publiées dans le *Livre d'or du Musée Calvet* et dans *l'Art, ibidem*, p. 156.

♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠

FRAGMENTS DE VASES PEINTS D'ELCHE (Espagne)
Au Musée archéologique de l'Université de Bordeaux

La Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux possède, depuis 1886, un important Musée de moulages.

A cette belle collection, fort mal installée par malheur, l'École française d'Athènes a ajouté un don précieux, une nombreuse série de figurines en terre cuite provenant des fouilles de Myrina, en Asie Mineure. Il ne s'y trouve sans doute aucun objet de premier ordre, tous réservés, c'était justice, au Musée du Louvre; mais tous les types intéressants y sont représentés par un choix précis où l'on reconnaît le goût et la science de M. Pottier, qui fit les fouilles en collaboration avec MM. Salomon Reinach et Alphonse Veyries.

C'est aussi M. Pottier qui a composé une petite collection de vases et de fragments de vases grecs tirés des magasins du Musée du Louvre où ils restaient inutiles, et confiés en dépôt à l'Université. Ils sont d'un heureux secours au professeur d'archéologie pour l'étude des céramiques classiques, car on y trouve des spécimens suffisants des principaux types issus des principales fabriques aux diverses époques.

De belles étoffes, des objets divers, des masques peints provenant des abondantes découvertes d'Antinoé, un lot d'antiquités égyptiennes parmi lesquelles de délicats petits masques de cire verte ou brune, enfin un lot de briques assyriennes couvertes de textes cunéiformes, voilà tout ce qui constituait, jusqu'à ces derniers temps, la part des originaux du musée à côté des abondantes reproductions.

Mais l'Université de Bordeaux n'était pas en cela plus riche que la plupart des autres Universités françaises. Depuis quelques mois seulement elle possède une vitrine nouvelle qui mérite qu'on la signale, car elle contient une suite de fragments de vases ibériques unique en son genre, telle que ni le Musée archéologique de Madrid, ni le Louvre n'en exposent d'aussi importante et d'aussi neuve.

Il était juste que notre Faculté des Lettres, qui a pris une large part à l'extension des études hispaniques en France, en particulier au développement des travaux relatifs à l'antiquité ibérique, gardât le souvenir précis de cet effort. Aussi, lorsque les fouilles exécutées à Elche, en juillet et août 1905, par M. Albertini, membre de l'École française de Rome, eurent été suivies d'heureux succès, M. Arthur Engel, grâce à qui surtout les travaux avaient pu se faire, eut la généreuse pensée de nous offrir ce qui constituait le lot de beaucoup le plus important des trouvailles rapportées en France.

M. Albertini a publié dans le *Bulletin hispanique* (octobre-décembre 1906 et janvier-mars 1907) huit planches où sont figurés les principaux tessons décorés qu'il a eu la chance de recueillir, et a accompagné ces images d'un savant commentaire.

On sait comment, ayant subi à l'origine des influences mycéniennes non douteuses, les potiers de l'Espagne primitive sont peu à peu passés de la décoration géométrique rectiligne et curviligne à la décoration végétale et florale, puis à la décoration animale; comment, au cours de longs siècles, jusque sous l'Empire romain peut-être, restant fidèles aux traditions et aux routines conventionnelles des plus vieux ateliers, ils sont arrivés à créer un style bien à eux, où s'allient de façon souvent naïve, quelquefois ingénieuse, toujours intéressante, les éléments de la ligne, de la plante, de l'animal réel ou fantastique, plus rarement de l'être humain. Quelques fragments conservés au musée de Madrid semblaient prouver qu'à Elche même, ainsi que la grande sculpture, la céramique ibérique avait trouvé son atelier d'élection, ou tout au moins les plus éclairés amateurs de beaux ouvrages.

Il n'en faut plus douter maintenant. Le sol de l'ancienne Ilici, l'Alcudia, comme on l'appelle, renferme par milliers les débris d'une innombrable vaisselle d'argile peinte, grands et petits vases, jarres, urnes, cruches, œnochoés, où s'étalent à profusion les lignes droites ou sinueuses, où s'enroulent en capricieux ornements les ronds, les crosses, les vrilles, les spirales et les volutes, où s'épanouit une originale floraison de plantes copiées sur nature ou stylisées, où s'anime une faune étrange et pittoresque d'oiseaux, de poissons, de lapins, de chevreuils, de chevaux, de bêtes fauves, loups ou lions ou sangliers, où parfois, mal bâti, mal vêtu, mal armé, lourd et gauche, hors nature, apparaît un guerrier, un chasseur ou un prêtre.

M. Albertini a décrit ces grands oiseaux bigarrés, ces poissons ventrus, ces lapins aux museaux

bizarres, ces chevaux extravagants, ces carnassiers à mâchoires de crocodiles, ces corps ou ces bustes d'hommes barbares, à silhouettes grotesques ou enfantines.

Mais il faut insister d'abord sur l'amalgame désordonné de tous ces sujets qui s'enchevêtrent, se pénètrent, se juxtaposent confusément. Purs ornements de toute nature et de toute forme, feuilles, fleurs, oiseaux, bêtes ou gens ne sont que des motifs décoratifs dont le peintre couvre au hasard de sa fantaisie le col et la panse des ustensiles, sans s'inquiéter de la vraisemblance, à plus forte raison de la vérité. Il puise dans un répertoire pas très varié, toujours le même ou à peu près depuis des siècles, et n'a point vraiment d'initiative. Ce ne sont point d'ailleurs de simples poncis qu'il applique sur l'argile, des modèles toujours semblables, n'en variant que les rapports de position réciproque; car son pinceau rapide se plaît à diversifier, sans grand effort d'invention, par le menu détail, la taille ou la silhouette des bêtes. C'est là d'ailleurs toute la marche vers le nouveau, vers l'original.

Si parfois l'image de tel ou tel animal, plus près de la nature, témoigne d'un peu d'observation et d'un certain sentiment de la vie, d'ordinaire c'est la convention routinière qui triomphe. C'est aussi, avec la routine, l'amour irréfléchi de la stylisation à outrance. Des feuilles, des tiges, des fleurs stylisées, passe encore; mais des animaux, mais des hommes stylisés au petit bonheur, et feuilles, fleurs, êtres vivants stylisés tous et toujours de même manière, tous à la façon de la plante, quelle conception à la fois baroque et maladroite! Quelle erreur de sentiment et de goût! On l'excuse parfois, lorsque de toute évidence le décorateur joue avec son pinceau; tel ou tel fragment d'Elche au Musée de Madrid est plaisant, où l'on voit des poissons dont les nageoires se terminent en rinceaux, un lièvre dont la queue s'étire et se recroqueville en vrille végétale. Mais presque toujours l'abus du procédé fatigue et déconcerte. On le déplore quand on remarque justement avec M. Albertini, « que le mélange des éléments végétaux et des éléments animaux est constant et intime, que les mêmes procédés qui servaient à reproduire l'image des feuilles et des tiges sont employés pour exprimer les corps, les oreilles et les langues ».

Certes, malgré ces défauts, ce que l'on peut appeler la fantaisie décorative des peintres céramistes ne laisse pas d'être souvent attrayante; en dépit de la routine, elle a un vrai charme de bizarre et d'inattendu; l'œil est amusé, d'ordinaire, par l'imperfection même de la composition et du dessin, par le non vu de ces combinaisons irréelles.

Mais à la réflexion le regret nous prend que ces céramistes se soient contentés à si bon compte, et n'aient point recherché la vérité et la vie; qu'ils n'aient pas observé ni aimé la nature, dont l'amour les eût sauvés des redites perpétuelles, maladie mortelle de l'art. Que n'ont-ils étudié l'homme, comme l'ont fait leurs maîtres grecs, et que n'ont-ils essayé courageusement de reproduire les beautés de son corps, la variété de ses mouvements, l'harmonie de ses attitudes? Ils eussent été capables, eux aussi, en essayant de pénétrer les secrets de la nature, de créer de la vie et de la vérité. L'un au moins des fragments conservés à l'Université de Bordeaux le prouve sans conteste. C'est celui où se dessine élégamment, d'un pinceau rapide, mais juste et sûr, une belle guirlande de vigne vierge, avec ses larges feuilles découpées et ses baies rondes. Exactitude de la forme, souplesse, variété, légèreté du dessin, tout est réuni dans ce morceau de maîtrise exceptionnelle pour prouver que si la céramique d'Elche, disons de toute l'Espagne primitive, est monotone et routinière, ce n'est pas que le génie de la race fût en principe lourd et borné, nous le savons de reste grâce à la Dame d'Elche, ce chef-d'œuvre; c'est parce que dans ce domaine spécial, de pure industrie, il s'endormit sur ses premiers succès et ne sut pas se réveiller.

Pierre Paris.

✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✤✤✤ **Un nouveau portrait de Rembrandt.** — La nouvelle présentation de l'œuvre de Rembrandt au Louvre a eu immédiatement un résultat des plus heureux pour le public, et des plus flatteurs pour ceux qui l'ont réalisée : le comte Félix-Nicolas Potocki, qui possède un admirable portrait du frère de Rembrandt, daté de la pleine maturité de l'artiste et qui le destine à nos collections nationales, a désiré se rendre compte de la place que tiendrait ce portrait dans cette réunion de chefs-d'œuvre. Sollicité de l'y laisser figurer quelque temps, le comte Potocki a consenti à s'en priver momentanément et à le laisser compléter provisoirement l'ensemble auquel il viendra se joindre dans l'avenir.

✤✤✤ **Miniatures françaises du XVIIIe et du XIXe siècle prêtées par M. Doistau.** — Dans un tout autre genre, le même département bénéficie également depuis quelques jours d'un prêt libéralement consenti par M. Doistau, dont on sait les bienveillances répétées à l'égard du musée : il s'agit de la presque totalité de sa collection de miniatures françaises dont une centaine de pièces avaient déjà figuré à l'exposition de l'an passé à la Bibliothèque nationale. Une soixantaine de pièces y ont été jointes et constituent un ensemble de premier ordre soumis à la curiosité et à l'étude de ceux qu'intéresse cet art exquis de plus en plus en faveur aujourd'hui, des Hall, Fragonard, Lavreince, Sicardi, Dumont, Lie Périn, Augustin, etc.

✤✤✤ On a annoncé ces derniers temps le legs fait au Musée du Louvre par Mme van Blarenberghe de toutes les gouaches de Louis-Nicolas von Blarenberghe et d'Henri-Joseph van Blarenberghe ainsi que de la célèbre collection de tabatières qu'elle possédait. Le fils de la donatrice doit garder l'usufruit de cette collection.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✤✤✤ Les collections de la Ville vont s'enrichir d'un certain nombre d'œuvres de sculpture ou de peinture provenant de l'atelier de Falguière. Ce sont deux groupes : un *Combat de Bacchantes* et *Caïn et Abel*, cinq bustes et une trentaine d'esquisses, plus trois tableaux : un paysage, un portrait de femme, et une *Cène*. L'acquisition décidée par la quatrième commission du conseil municipal comprend en outre le portrait de l'artiste peint par Carolus Duran et son buste par Rodin.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DU TROCADÉRO ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✤✤✤ Ce qui manquait peut-être le plus au musée de sculpture comparée il y a quelques années, ce qui l'empêchait en tout cas de réaliser pleinement son titre et son programme, c'est qu'il était à peine classé. Non seulement les deux ailes répétaient la même suite chronologique, inconvénient qui résulte des agrandissements successifs et qui ne disparaîtra pas ; non seulement un grand portail roman formait le fond de la salle du XIVe siècle dans l'aile de Passy, anachronisme qui subsistera pour des raisons de force majeure, mais des morceaux d'un même monument, d'une même date, d'un même artiste étaient souvent épars ; les sculptures de la Chartreuse de Dijon occupaient le milieu d'une salle de la Renaissance ; le tympan de la Ferté-Milon, le centre d'une salle consacrée au XIIe siècle.

La plupart de ces anomalies ont aujourd'hui disparu, et toutes celles que des difficultés matérielles ne forcent pas à maintenir disparaîtront.

Depuis moins de deux ans, les nouvelles galeries extérieures ont été entièrement aménagées : du côté de Passy, on y trouve la sculpture antique, terminée par l'art gallo-romain, et à sa suite l'art chrétien primitif, mérovingien, byzantin et carolingien, puis les modèles d'architecture et les relevés de peintures auxquels viendra bientôt s'ajouter une série de vitraux anciens. Du côté de Paris, l'exposition méthodique des moulages et photographies de l'Étranger qui s'arrêtait au XIVe siècle, a été poursuivie jusqu'à la fin du XVIe siècle, et beaucoup de pièces sont sorties des magasins. Une seule grande pièce reste à monter, la statue équestre du Colleone, à qui une place d'honneur a été réservée au centre d'un des pavillons.

Dans la galerie principale, le portail de Champmol et le *Puits de Moïse* ont quitté la salle de la Renaissance pour venir se ranger près des statues de la chapelle Saint-Jean-Baptiste d'Amiens et de la grande salle de Poitiers. Le tympan du château de la Ferté-Milon est venu les y rejoindre, ainsi que les Apôtres de la chapelle de Rieux, du Musée de Toulouse, et le buste du *Charles V* des Célestins. On peut donc voir côte à côte les exemples les plus typiques de la statuaire qui inaugure la dernière phase de l'art gothique.

Le XIIe siècle s'enrichit de quelques-uns des plus beaux morceaux des Musées d'Amiens et de Lille ; à Amiens, on a moulé quatre chapiteaux de l'Abbatiale de Dommartin, exécutés de 1140 à 1163, et qui sont peut-être les plus beaux des chapiteaux romans, puis un très remarquable chapiteau double à figures (histoire d'Adam) du cloître de Corbie et un panneau des fonts baptismaux de Sélincourt, orné d'anges tout à fait semblables à ceux du grand portail de Chartres. Au musée de Lille, on a pris le célèbre encensoir de la fin du XIIe siècle, l'un des plus beaux bronzes du moyen âge à coup sûr; deux fragments de statuaire de l'ancienne cathédrale de Cambrai, une tête de Vierge et un torse de Christ en croix dans le style du grand portail de Chartres, et une tête curieuse par son casque à nasal articulé. Le torse de Christ est une étude de nu particulièrement rare et intéressante, qui révèle dès le XIIe siècle une observation sincère et pénétrante de la nature.

La série des modèles du XIIIe siècle s'est enrichie depuis un an de la statue tombale de sainte Ozanne, dans la crypte de Jouarre, ainsi que d'un petit bas-relief du *Couronnement de la Vierge*, de Metz, et d'une charmante tête de femme provenant de Reims, dons de M. Thiria et de M. Pol Neveux.

Dans quelques mois, on y verra aussi la reproduction du splendide sarcophage de Jean de Salisbury, évêque de Chartres, découvert par M. le chanoine Métais dans les fouilles de l'abbaye de Josaphat.

Pour le XIVe siècle, les quatre jolies statuettes de femmes de la collégiale de Mantes viennent d'être moulées, et le Musée de Versailles a cédé en dépôt deux statues funéraires.

Pour le XVe siècle, on a moulé au Musée d'Amiens quatre figures très expressives, trois têtes de moines en bois, l'une à peine caricaturale, les deux autres d'une intensité de grotesque étonnante, et, dans un tout autre genre, un joli buste de Notre-Dame de Pitié.

La série de la Renaissance continue à se développer tout particulièrement : une œuvre importante, le retable de Hattonchatel (Meuse), vient d'être moulée; c'est un travail difficile dont la parfaite exécution fait le plus grand honneur à l'atelier du musée. C'est à tort que ce monument de 1523 a été attribué à Ligier Richier, mais le groupe de l'œuvre de cet artiste s'est enrichi de la statue funéraire de Philippe de Gueldres, de Nancy, cédée par le Musée de Versailles et s'enrichira bientôt d'une tête d'ange de Saint-Mihiel et du *Monument Dieulewart Pourcelet*, de la même ville.

Le Musée d'Amiens possède quelques pièces des plus importantes pour l'histoire de la Renaissance en France, et auxquelles M. Georges Durand a récemment consacré une excellente étude dans le *Bulletin Monumental* : le médaillon de marbre d'Antoine de Lannoy, gouverneur de Gênes en 1508, et deux bas-reliefs de style purement italien exécutés à Amiens dans la pierre du pays. Ces trois objets viennent d'être moulés ainsi que deux intéressants fragments de frises de la même époque.

La salle des XVIIe et XVIIIe siècles de l'aile de Passy s'est enfin enrichie de quatre beaux panneaux empruntés à l'hôtel de Soubise.

Enfin, l'année 1907 verra probablement paraître un nouveau catalogue en préparation, revu et complété par les soins du directeur et du conservateur-adjoint, et qui, entre autres perfectionnements, comportera une bibliographie.

C. ENLART.

MUSÉE DE REIMS ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Une importante collection rémoise, celle de M. Henri Vasnier, directeur de la maison Pommery, vient d'être léguée à la ville de Reims avec une somme de 100 000 francs destinée à l'édification d'un musée portant le nom du donateur. Cette collection comprend surtout des peintures de l'école française de 1830 ; Corot, Rousseau, Millet, Daubigny, Dupré, Troyon y sont représentés par des pièces dont quelques-unes très importantes. On en a vu plusieurs en 1900 à l'Exposition centennale. Au cas où la ville de Reims n'accepterait pas le legs, le donateur a exprimé le désir que sa collection fût offerte au Louvre.



Tapisseries de l'Histoire de la Vierge.

(Église Notre-Dame de Beaune.)

LES TAPISSERIES DE NOTRE-DAME DE BEAUNE (1)

(Planche 15.)

De toutes les richesses d'art que montrait au xviiie siècle l' « Insigne » collégiale Notre-Dame de Beaune, elle ne possède plus que les tapisseries de l'histoire de la Vierge, données en 1500, par l'archidiacre et chanoine Hugues le Coq. Encore la tourmente révolutionnaire ne les avait-elle pas épargnées; vendues, dépecées comme des tissus sans valeur, et dispersées, c'est seulement au xixe siècle qu'elles ont pu être réunies. Et à les voir aujourd'hui dans leur intégrité et leur éclat, telles qu'elles ont paru, bien que mal placées, au Petit Palais en 1900, après avoir figuré au Trocadéro en 1889, on ne se douterait pas de toutes les traverses de leur fortune. Il est vrai qu'elles ont été reprisées discrètement, il y a une trentaine d'années, par les doigts avisés et dociles des dames de l'Hôtel-Dieu; mais peut-être une restauration plus sérieuse s'imposerait-elle aujourd'hui, et comme, par arrêté ministériel du 10 octobre 1891, provoqué par la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, elles ont été élevées à la dignité de monument historique, c'est aux Gobelins, dans l'excellent atelier dirigé avec tant d'art, de science et de discrétion par M. Guiffrey, que devra être entrepris le travail déjà réussi en perfection pour tant de précieuses tentures françaises et étrangères.

Les tapisseries de Beaune racontent l'histoire de la Vierge en dix-sept tableaux de dimensions inégales et encadrés d'architectures avec une marge inférieure de feuillages fleuris où picorent des oiseaux; elles ont de hauteur 1^m,90, et forment une « ceinture » ou « litre » en cinq pièces que l'on tendait autour du sanctuaire sur le déambulatoire. Elles comptent assurément parmi les plus belles que nous aient conservées les révolutions de la politique et celles non moins meurtrières de la mode. La naïveté, la gaucherie aimable des compositions, le caractère des personnages qui, bien entendu, portent les costumes amusants du moyen âge sur sa fin, évoquent le souvenir des grands Flamands, mais avec cette infériorité, il est à peine besoin de le dire, que présentent des travaux de métier comparés avec les œuvres originales du pinceau. Pour ce qui est de la beauté du coloris, la tenture d'Hugues le Coq est peut-être sans supérieure; comme l'Orient, notre moyen âge occidental a toutes les audaces heureuses des siècles et des races coloristes, c'est-à-dire qu'il sait faire à la fois éclatant et doux. On rencontre dans ses œuvres non seulement des couleurs vibrantes, mais encore la couleur tout court, ce qui n'est pas la même chose. Et j'en atteste avec ses tissus, tapisseries et autres, ses vitraux, ses miniatures, toute sa polychromie enfin qui effraye et désespère notre timidité moderne.

Des tapisseries de Beaune on trouvera ici le dessin, le caractère, la composition; quant à la couleur, on peut la soupçonner dans cette équivalence en blanc et noir, mais c'est tout. Il faut voir les originaux pour comprendre le charme exquis de ces colorations travaillées par la chimie mystérieuse des siècles. S'il est destructeur, en effet, le temps est, comme le soleil, un coloriste sans égal; il éteint les duretés du travail humain et vêt d'une patine à lui tout ce que nous avons peint, ciselé ou sculpté, la pierre et le bois usés, les orfèvreries, les vitraux, les vieux tissus. Que demeurera-t-il dans un avenir tout prochain de nos harmonies rompues, mourantes, faites pour nos yeux fatigués, de nos violets neutres et défaillants? Toute cette polychromie volontairement fanée et vieillie, exécutée, qui plus est, avec des couleurs sans solidité, supportera-t-elle l'épreuve du temps comme les vaillantes productions dues aux époques de belle santé artistique? C'est le vieux qui est jeune et le jeune qui est vieux.

Voici la série des tableaux :

1° La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne près de la Porte-dorée à Jérusalem, c'est-à-dire la *Conception de la Vierge*.

2° *La Nativité*.

3° *La Présentation :* deux anges, détail assez rare, aident à l'enfant dans la montée des marches symboliques.

(1) Les reproductions qui accompagnent cet article sont des réductions d'excellentes phototypies d'après la photographie, publiées dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, XIIe année, 1897.

4° *La Vierge dans son oratoire et l'épreuve des fiancés.*

5° *Le Mariage de la Vierge.*

6° *La Vierge conduite aans la maison de saint Joseph*, sujet très rare en iconographie.

7° *L'Annonciation.*

8° *Hugues le Coq agenouillé*, ayant derrière lui saint Jean-Baptiste et à ses pieds son écu *d'azur à trois coqs d'or.*

9° *La Visitation.*

10° *La Nativité du Christ*; au fond les bergers s'acheminent vers la crèche.

11° *La Circoncision.*

12° *L'Adoration des Mages.*

13° *La Purification et la Présentation au Temple.*

14° *La Fuite en Égypte.* Au fond la ville de Bethléem représentée comme une cité flamande du xve siècle; des idoles posées sur des colonnes se renversent sur le passage de la Sainte Famille. Saint Joseph à pied porte avec bonhomie sur l'épaule cette poêle à long manche que Lacurne de Sainte-Palaye appelle une « casse ».

15° *Le Massacre des Innocents.* Devant le roi Hérode assis en costume juif sur son trône, le meurtre des enfants s'accomplit avec la raideur automatique de poupées mal articulées. Mais il en faut prendre son parti, le moyen âge a l'émotion, la simplicité, non le sens dramatique, qui est peut-être dans les arts un sens inférieur; à tout prendre, ce qu'il a vaut mieux que ce qu'il n'a pas.

16° *L'Ange ordonne à la Sainte Famille de retourner en Egypte.* On remarquera le geste de la Vierge étendant la main pour se chauffer au feu flambant haut et clair dans l'ample cheminée bourguignonne; voilà de ces détails familiers qui nous ravissent dans les œuvres du xve siècle. On les cherchera vainement plus tard, lorsque le Raphaël de la dernière manière, celle des cartons oratoires de Hampton-Court, sera devenu dans le monde entier le maître souverain de l'Art et du Beau.

17° *La Mort de la Vierge.*

18° *Le Couronnement de la Vierge*, représenté d'une manière peu ordinaire. Dans un orbe formé par des figures d'anges, le Père Éternel en empereur est assis; touchant de la main gauche le globe posé sur ses genoux, il bénit de la droite la Vierge agenouillée que couronne un ange planant; à la gauche du Père, le Christ assis fait le même geste de bénédiction; entre les deux personnes divines plane la colombe figurant le Saint-Esprit.

19° *Hugues le Coq* représenté comme ci-dessus, ayant derrière lui debout saint Hugues, abbé de Cluny, en costume de bénédictin et crossé.

Il est à remarquer que ce dernier tableau porte la date, ou tout au moins celle de l'achèvement de la tenture : *Cest tapisserie fut faicte l'an de grace m. v^c.* On sait combien sont rares les tapisseries datées.

Les recherches faites dans les Archives de la la Côte-d'Or par feu Joseph Garnier, conservateur, ont jeté quelques lueurs sur l'origine de cette tenture. Le cardinal Jean Rolin, fils du chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin, évêque d'Autun et chanoine de Notre-Dame, s'était réfugié à Beaune pendant les guerres entre Louis XI et Charles le Téméraire et avait fort enrichi l'église d'œuvres d'art diverses. Le 13 septembre 1474, marché était passé entre le chapitre et maître Pierre Spicre, peintre à Dijon, pour l'exécution de « patrons » à la détrempe sur toile, représentant l'histoire de la Vierge et devant servir de modèles pour une tenture de tapisserie. Et comme le cardinal en faisait les frais, il devait y être représenté à genoux, mains jointes et le chapeau rouge à ses pieds. Le nom du peintre est manifestement orthographié d'après la prononciation à la française, il faut donc lire Spicker, et voir dans l'auteur des cartons, comme nous dirions aujourd'hui, un des nombreux artistes flamands qui vécurent à Dijon aux xive et xve siècles. Pierre Spicker était sans doute le fils de Guillaume Spicker, peintre-verrier du duc Philippe-le-Bon, à Dijon, dont il est fait souvent mention dans les pièces d'archives.

Les malheurs des temps auront fait que les « patrons » n'ont point été traduits en tapisserie du vivant de Jean Rolin; mais lorsque la réunion de la Bourgogne à la couronne eut rétabli la paix dans le duché, le projet dut être repris par le chanoine Hugues le Coq; seulement, — et c'était bien son droit, — il substitua son image à celle du cardinal mort en 1483. Assurément nous n'avons aucune preuve positive que les choses se soient passées ainsi; cependant, le programme énoncé dans le marché fait en 1474 correspond trop exactement à la description de la tenture existante, pour que l'identité proposée ne soit pas plus que vraisemblable.

Henri CHABEUF.



Cliché des Monuments historiques.

Chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).
Vue prise de l'entrée de la nef.



Chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).
Fragment des peintures de la voûte, d'après un relevé de M. Yperman.

LA CHAPELLE SAINT-JULIEN

A Petit-Quevilly, près Rouen

(Planche 16.)

Au moment où la découverte, sous le badigeon qui les recouvrait, de quelques-unes des fresques du palais des papes à Avignon, de ces fresques exécutées au xiv[e] siècle sur le sol de France, par des artistes italiens, éveille de toute part un si vif intérêt, il ne paraîtra peut-être pas hors de propos de ramener l'attention sur un des ensembles les plus précieux de peinture murale que nous ait laissé un pinceau purement français au moyen âge : le décor de la voûte du chœur de la chapelle Saint-Julien, à Petit-Quevilly, près Rouen.

Et point n'est besoin, pour le découvrir, d'un long et pénible voyage : une demi-heure de tramway conduit du centre de la ville à ce coin de banlieue, où, sur le bord du chemin, ouverte à toute heure du jour, l'antique chapelle des ducs de Normandie réserve à quiconque sait les goûter, de si délicates et rares jouissances.

Pas de grille à faire ouvrir, pas de bedeau, pas de pourboire, pas de tiers gênant : la solitude et le silence d'une église de campagne avec un chef-d'œuvre à étudier... Il ne manque, vraiment, à la chapelle Saint-Julien que de se défendre un peu plus pour être mieux connue et plus visitée.

Enfin, pour la consolation de ceux qui ne peuvent tout de même faire le voyage de Petit-Quevilly, j'ajouterai que les excellents relevés de M. Yperman, conservés dans la bibliothèque des monuments historiques, au Trocadéro, permettent de se rendre un compte exact du caractère de ces peintures, sinon du charme qu'elles ont, vues à la place pour laquelle elles ont été faites.

Bâtie sans doute au même moment que le manoir fondé en 1160 par Henri II, roi d'Angleterre et duc de Normandie (1) dans « l'enceinte de pieux » de Quevilly, donnée avec ce manoir, en 1183, par le même prince, à une communauté de sœurs lépreuses, la chapelle partagea, pendant le cours des siècles, le sort de l'établissement royal dont elle faisait partie. Comme lui, elle passa des lépreuses aux religieux de l'Hôtel-Dieu de Rouen, de ceux-ci aux Bénédictins du Mont, puis aux chartreux de Gaillon, pour, enfin, être confisquée et vendue sous la Révolution.

En 1831, Didron, la visitant, dans ce premier voyage archéologique de Normandie, qui devait être si fécond en conséquences, la trouvait coupée en deux étages, dont le premier servait d'étable à vaches, le second de colombier et de grenier à paille : il constatait les dommages causés aux peintures par tant de fâcheux voisinages (le badigeon qui les recouvrait encore, en grande partie, lors de la restauration de 1895, n'était donc pas encore posé). En 1867, un propriétaire respectueux de l'œuvre d'art qu'il se trouvait détenir, M. Lecointe, faisait don de la chapelle à la commune de Petit-Quevilly. En 1869, elle était classée comme monument historique. En 1895 enfin, une restauration conduite avec infiniment de tact par MM. Sauvageot et Yperman rendait au monument son caractère architectural et faisait reparaître les peintures cachées sous le badigeon.

Du dehors, la chapelle Saint-Julien se présente sous l'aspect le plus simple : c'est un édifice de dimensions très restreintes (24 mètres de long), à une seule nef couverte d'un toit qui va en s'étageant de l'abside au chœur et du chœur à la nef. Le plein cintre de l'archivolte de la porte, celui des très petites fenêtres, l'abside en cul-de-four, la corniche à corbeaux grotesques, les contre-forts rudimentaires semblent annoncer une construction toute romane ; mais si l'on pénètre à l'intérieur, quel que soit l'aspect encore archaïque de l'arcature aveugle à dents de scie qui règne tout le long des murs, et des grands arcs « outre-passés » du chœur, la présence au chœur et à l'abside d'une voûte « d'ogives » (elle n'existe plus dans la nef, mais, d'après la forme des supports, on peut déduire qu'elle était prévue et a été construite) démontre avec évidence que l'on a affaire à un édifice de transition du caractère le plus net. Toutefois cet intérêt archéologique très véritable le cède encore,

(1) Voir Duchemin, *Petit-Quevilly*, et les notices de M. le D[r] Couton dans la *Normandie pittoresque et monumentale*, Le Havre, 1896, et dans les *Précis des travaux de l'Académie de Rouen*, 1900-1901.

pour qui n'est pas spécialiste, à l'intérêt des peintures du chœur.

La voûte tout entière, la totalité même de l'édifice, peut-être, fut-elle décorée à l'origine ? Cela est probable, étant donnés le luxe et le soin que manifestent les morceaux subsistants. Actuellement, la nef est couverte d'un berceau de charpente; la voûte de l'abside, à trois nervures d'ogives, est badigeonnée. Il n'existe plus de peintures qu'à la voûte sexpartite du chœur.

Au premier abord, l'œil perçoit une harmonie générale très claire et pâlie où dominent le bleu de lin, le pourpre vineux, le bistre, avec quelques touches de vert-de-gris et des zones blanches. Puis les lignes se précisent et le plan général se découvre, nettement conçu et rigoureusement défini.

Entre les branches des arcs d'ogive, décorés eux-mêmes de tout un système d'entre-lacs, de grecques, de méandres, de mosaïques, régulièrement alternés, s'épanouissent, dans les six segments inégaux de la voûte, de robustes rinceaux encadrant des médaillons circulaires où sont inscrites les diverses scènes de la vie de Marie et de l'enfance de Jésus. Dans le grand segment, face à l'abside, figurent l'Annonciation, la Visitation, la Nativité. Dans les deux plus petits segments de gauche, en regardant l'autel, la cavalcade des Mages et les Mages devant Hérode. Dans le grand segment, face à la nef, l'arrivée des Mages, la Vierge de Majesté, le songe des Mages (c'est ce morceau que représente notre planche). Enfin, dans les deux petits segments de droite, la fuite en Égypte et le baptême de Jésus.

Dans tout cet ensemble, d'assez nombreuses dégradations sont à déplorer, çà et là un coin de manteau, une partie de tête manquent. Toute la figure de l'ange dans l'Annonciation, le Saint Joseph de la Nativité ont à peu près complètement disparu, mais nous avons là très probablement la trace de ces coups de tourche qui désolaient Didron. Actuellement la peinture ne semble plus s'effriter et les mutilations n'augmentent pas. Le « véhicule » employé, une détrempe au blanc d'œuf, doit avoir été de très bonne qualité.

La justesse et la vivacité des attitudes, la jeunesse avenante des visages sont ici en contradiction avec ce que recèlent encore çà et là d'archaïsme quelques mouvements arbitraires de la draperie. Il paraît bien probable que cette œuvre appartient au début du XIII[e] siècle. Dès 1243, on trouve, sous le vocable de Saint-Julien, la chapelle jadis consacrée à Notre-Dame. Il est possible que les peintures de la vie de la Vierge aient été exécutées avant cette sorte de désaffectation. Au moment où cette voûte a été décorée, en tout cas, la peinture murale française n'avait qu'un pas à franchir pour marcher de pair avec son émule, la radieuse sculpture des cathédrales. Ce progrès vers la nature et la vie, il ne lui fut point donné de le réaliser, au moins dans les exemples que nous avons conservés. Mais certains morceaux de Petit-Quevilly, la Vierge de Majesté par exemple, cette Vierge blonde aux grands yeux d'Orientale, portant l'enfant sur le bras gauche, et tenant d'un geste précieux de la main droite une sorte de disque d'où surgit une tige de fleur, sont parmi ce que la peinture du moyen âge a de plus exquis.

Dans la Nativité, la Vierge vêtue d'une robe ajustée grenat, ornée d'un galon clair, accoudée rêveuse sur son lit drapé d'une couverture couleur de paille, est encore une figure d'un charme pénétrant.

La Cavalcade des Mages, avec les trois chevaux, l'un jaune, l'autre rouge et l'autre pourpre comme ceux du Campo-Santo de Pise, révèle un sens très aigu du mouvement : les trois mystérieux personnages, ensemble, lèvent les mains vers l'étoile, et le rythme de ce triple geste a quelque chose d'entraînant. Lorsqu'ils arrivent devant Marie, tous trois ensemble, leur groupement s'écarte du type de composition du XIII[e] siècle, et le plus jeune, mêlé aux autres, ne leur montre pas du doigt l'étoile, avec ce geste qui se retrouve dans toutes les œuvres traditionnelles de l'époque. Enfin, dans la Fuite en Egypte (le motif le plus visible autrefois avant la restauration et qui doit à ce fait autant qu'à son mérite d'avoir été reproduit par Gélis Didot et Laffilée), Marie, montée sur l'âne, un âne blanc d'un dessin étonnamment juste et facile, donne le sein à l'enfant, cependant que Joseph, court vêtu, les jambes chaussées de pourpre, un chapeau conique sur la tête, un bâton sur l'épaule, mène la monture et se retourne avec vivacité vers les divins voyageurs.

Ce qu'il faut remarquer enfin, c'est la beauté des rinceaux de feuillages et fleurs stylisés qui encadrent toutes ces compositions : le jaune et le bleu, qui y sont les couleurs dominantes, sont relevés d'accents, de nervures, de perles blanches. Et la sûreté de main qui plie ce souple décor aux conditions d'espace à remplir n'est pas moins

admirable que celle avec laquelle les diverses scènes sont tracées dans les disques qui les entourent et sur lesquels, parfois, elles débordent avec une aisance souveraine.

Dans toutes ces particularités de disposition, qui se retrouvent à Saint-Quiriace de Provins, M. Mâle a noté, avec la pénétration et l'autorité qui lui sont habituelles, l'influence grandissante de la technique du vitrail sur celle de la peinture murale. Mais il rend justice au très délicat esprit d'adaptation du peintre qui adoucit ses tons, ne cherche pas à lutter avec l'éclat des verrières et reste essentiellement décorateur de surfaces planes.

Au contraire, on a invoqué parfois, à propos des peintures de Petit-Quevilly, « un apport d'influences anglo-saxonnes venu par les manuscrits». C'est là une thèse qui me paraît fort hasardeuse. La miniature de manuscrits en Angleterre, aux débuts du XIII[e] siècle, n'était pas en état d'exercer une notable influence au dehors. Rien ne me paraît plus français que des scènes comme celles de la Nativité, de la Fuite en Egypte. Provins n'était pas à ce moment sous la domination anglaise, et l'art de Saint-Quiriace de Provins semble comme une première ébauche de celui de la chapelle Saint-Julien.

Mais nous ne saurons bien probablement jamais le nom ni la nationalité de l'artiste qui, pour édifier l'âme et réjouir les yeux de quelques pauvres lépreuses, recluses au manoir royal de Petit-Quevilly, composa ce décor si sobre, si harmonieux et d'une vie à la fois si intense et si discrète.

Louise PILLION.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✣ ✣ ✣ **L'hôtel Marcotte à Caen et ses peintures du XVIII[e] siècle.** — Le Bureau de bienfaisance de la ville de Caen vient d'acquérir, dans la rue de l'Engannerie, l'hôtel Marcotte. Suivant une tradition locale, cet hôtel serait orné de laques chinoises qui auraient été rapportées de Chine au XVIII[e] siècle, par M. de la Roque-Ordan, un des propriétaires de l'hôtel, ancien officier de marine : or, M. de la Roque-Ordan n'acquit l'hôtel qu'en 1816. M. Le Vard, président de la Société des Beaux-Arts, vient de démontrer qu'il s'agit, en réalité, de peintures sur bois.

L'hôtel Marcotte ressemble à tous les hôtels du XVIII[e] siècle, si nombreux à Caen : sur une cour intérieure, au rez-de-chaussée, les écuries ; au premier étage, les appartements de réception. Deux pièces offrent quelque intérêt : dans une chambre se trouvent un joli trumeau du XVIII[e] siècle, et un dessus de porte dans la manière de Desportes ; le salon, bien décoré, offre quatre jolies peintures allégoriques sur toile, une gerbe de fleurs qui fait penser aux fleurs du portrait de Mme de Parabère qui se trouve au Musée de Caen, et que l'on attribue à Blin de Fontenay; enfin, aux angles arrondis, les fameux panneaux chinois au nombre de six.

Sur le bois, avec un relief obtenu par la pâte de papier, dans un procédé analogue au vernis Martin, de jolies scènes ont été entassées, scènes de chasse, de pêche, de promenade, promenade en barque, en palanquin. La scène de droite se déroule en hauteur, dans un entassement de rochers fantaisistes toujours variés, se découpant sur un fond d'or. La perspective est observée. Des animaux fantastiques planent au ciel. C'est ce décor qui a l'aspect chinois, mais d'un chinois de paravent. Le type des personnages est français : des moustaches à la tartare et des chapeaux pointus les déguisent mal, une femme porte un col de dentelles sur un décolletage, ce qui en Chine serait bien extraordinaire. Les nègres coiffés de turbans jouent le rôle de serviteurs : ils rappellent tout à fait ceux que l'on voit dans les tableaux de l'école française du XVIII[e] siècle. La main de l'artiste fut aussi très française ; ses mouvements, très naturels, sont bien dessinés : notons un nègre qui rame, un autre qui joue de la trompe, en tête d'un cortège de mandarin ; un pêcheur retire ses filets. Les détails d'un minuscule service à thé sont charmants.

Tout cela est très joli, très artistique, en même temps que très amusant ; il faut espérer que le Bureau de bienfaisance tiendra à conserver ce salon

pour en faire une salle de réunion, un minime droit de visite compensera le revenu qu'il tirerait de la vente de ces boiseries, qui d'ailleurs ne sauraient être transportées sans détérioration. Trop de richesses qui se trouvaient dans les hôtels privés de Caen ont déjà disparu. Le Bureau de bienfaisance doit conserver ces peintures : leur visite peut être une source de revenus pour sa caisse et un attrait de plus pour les touristes qui visitent la vieille ville normande. Henri PRENTOUT.

✠✠✠ **Encore les tombeaux des Plantagenets.** — La question a encore été posée récemment à Londres, au ministre des Affaires étrangères anglais, s'il voulait pressentir le gouvernement français pour obtenir son assentiment à la translation en Angleterre des restes et des statues des souverains Plantagenets qui sont à l'abbaye de Fontevrault. Il s'agit des sépultures de Henri II et de sa femme Éléonore de Guyenne, d'Isabeau d'Angoulême, femme du roi Jean, et de Richard Cœur-de-Lion.

M. Runciman, répondant à la Chambre au nom du gouvernement britannique, a déclaré qu'il ne croyait pas désirable d'adresser cette requête au gouvernement français, qui pourrait difficilement l'accueillir favorablement.

Nous avons dit, il y a quelques mois, ici même quel était l'état de la question et l'intérêt des monuments. On voit que l'ère des revendications n'est pas encore close.

✠✠✠ **Pour Azay-le-Rideau.** — Voici la liste complète des donateurs qui, répondant à l'appel du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, ont déjà tenu à apporter leur contribution à la reconstitution du décor du château d'Azay transformé en Musée de la Renaissance.

Mme Louis Stern et *M. Charles Stern* ont offert une crédence aux armes de France et de Bretagne (XVIe siècle) et un coffre en marqueterie (Italie, XVIe siècle).

M. le baron Edmond de Rothschild, une tapisserie (France, commencement du XVIe siècle); *M. le baron Édouard de Rohtschild*, un buste de femme provenant d'une maison d'Orléans (XVIe siècle); *M. le baron Henri de Rothschild*, une porte en bois (commencement du XVIe siècle).

M. Gustave Dreyfus, trois chaises en bois recouvertes de soie (époque de Louis XIII), et *M. Ferdinand Halphen*, un coffre et une table du XVIe siècle.

M. Larcade offre une crédence en marqueterie (XVIe siècle).

M. Ratzersdorfer, un banc (XVIe siècle) et un mortier en bronze (XVIe siècle).

M. Kleinberger, un portrait de femme (XVIe siècle).

M. Wildenstein, un Portrait du cardinal de Guise (XVIe siècle), et un portrait de la duchesse de Guise (XVIe siècle).

M. Jacques Seligmann, une statue de saint Jacques, bois peint et doré (XVIe siècle).

M. Heilbronner, une stalle à deux places (fin du XVIe siècle).

M. Kraemer, une table (XVIIe siècle).

M. Lowengard, un fauteuil (XVIe siècle) recouvert de cuir de Cordoue.

M. Stettiner, un fragment de frise (pierre, XVIe siècle), et un fragment d'écusson, pierre (XVIe siècle).

M. Trotti, un grand cabinet portugais (époque de Louis XIII).

✠✠✠ **Le Jubé de Villemaur.** — Le conseil municipal de Villemaur (Aube) vient de demander l'autorisation d'aliéner le très remarquable jubé en bois sculpté, daté de 1521, que possède l'église de Villemaur. Un avis favorable a été donné par la préfecture. Mais le jubé étant classé comme monument historique, il faudrait un arrêté de déclassement qui ne sera certainement pas donné, sans quoi il n'y aurait plus aucune raison pour que toutes les municipalités de France ne cherchent à faire argent des œuvres d'art qui leur appartiennent et que la loi des Monuments historiques a précisément pour but de protéger contre leur cupidité ou leurs besoins même légitimes.

✠✠✠✠✠✠✠✠✠✠✠✠

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Présentation d'un manuscrit à Philippe le Bon, duc de Bourgogne.
Miniature par Loyset Lyedet.
(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

UNE ŒUVRE DE L'ENLUMINEUR LOYSET LYEDET

A propos de l'Exposition des portraits à la Bibliothèque nationale

(PLANCHE 17.)

L'EXPOSITION qui vient d'être ouverte à la Bibliothèque nationale contient un grand nombre de portraits figurant dans des manuscrits enluminés; mais il en est bien peu dont on puisse indiquer l'auteur avec quelque certitude. Malgré les recherches des érudits, recherches devenues si actives en ces dernières années, presque tout l'art du moyen âge reste encore anonyme. Signaler une miniature dont le peintre nous soit connu est donc une bonne fortune très rare. Celle qui est reproduite ici et qu'on peut voir exposée en ce moment dans les salles de la rue Vivienne, constitue une de ces heureuses exceptions. Ce n'en est pas le seul intérêt, puisque cette miniature nous montre les traits de deux personnages qui ont joué un rôle considérable dans l'histoire.

Le premier est Philippe le Bon, duc de Bourgogne. C'est lui qu'on voit, au premier plan, à gauche, assis sur un banc monumental et tendant la main pour recevoir un livre que lui offre l'auteur agenouillé. Le duc est coiffé d'un vaste chapeau de feutre à larges bords. Sa longue houppelande est bordée de fourrure. Il porte au cou les insignes de la Toison d'or. — Derrière lui, les mains appuyées au dossier du banc, son fils, le comte de Charolais, le futur Charles le Téméraire, contemple la scène. Il est vêtu de la houppelande courte, mais bordée de fourrure comme celle de son père ; comme son père aussi, il a le collier de la Toison d'or. Quant à la coiffure qu'il porte, on ne doit pas la confondre avec le chapeau qui se voit sur la tête du personnage placé immédiatement derrière le duc de Bourgogne. Ce chapeau, de forme haute, se rapproche sans doute beaucoup de la coiffure du Téméraire, mais, en l'examinant avec un peu d'attention, on remarquera sans peine d'abord qu'il est fait de feutre et en second lieu qu'il possède des bords, très étroits il est vrai, mais néanmoins apparents. Le bonnet, la calotte, si l'on veut, du comte de Charolais n'est, au contraire, agrémentée d'aucun bord ; elle n'est pas d'un seul morceau et la couture sur le devant en est très visible. A l'extrémité est une pointe que n'a pas le véritable chapeau. C'était là, au XVe siècle, une véritable coiffure d'intérieur. Il n'est pas rare de voir à cette époque des personnages la tête couverte de ce bonnet et tenant leur chapeau à la main, ou bien l'ayant posé à côté d'eux, ou encore le portant suspendu derrière leur dos. D'autres, qui sont coiffés du bonnet, ont rejeté leur chaperon sur l'épaule.

Le duc de Bourgogne, le comte de Charolais, tous les autres personnages qui figurent ici sont chaussés de souliers à la poulaine. Nous verrons tout à l'heure que cette miniature a été peinte probablement entre 1460 et 1467. Il ne me paraît donc pas possible d'adopter l'opinion de Viollet-le-Duc, qui fixe la vogue des chaussures ornées de ces pointes à une période comprise entre 1390 et 1440 et qui affirme que la mode en disparut vers la fin du règne de Charles VII (1461) (1). Les miniatures

(1) « Le temps de la vogue des poulaines est compris entre les années 1390 et 1440, et elles atteignent leur plus grande longueur vers 1420. A dater de cette époque, on les voit se raccourcir, puis disparaître vers la fin du règne de Charles VII. Alors, et jusque vers l'année 1470, elles ne sont plus portées que par des élégants attardés et des personnages attachés aux anciennes modes. » (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, t. III, *Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette* (1872), p. 166).

qui décorent les beaux manuscrits exécutés pour le duc de Bourgogne, précisément vers le temps où mourut Charles VII, contredisent absolument l'hypothèse de Viollet-le-Duc. La plupart des personnages qui y sont représentés portent des souliers dont la pointe est démesurément allongée. Ce sont des élégants, mais rien ne peut faire soupçonner qu'ils soient des attardés : ils paraissent, au contraire, suivre de fort près la mode, à moins qu'ils ne la devancent.

Il est vraisemblable que l'enlumineur a figuré dans notre miniature des personnages de l'entourage du duc de Bourgogne; mais les hypothèses qui pourraient être émises sur l'identité de chacun d'eux seraient trop incertaines pour être proposées. Je ferai seulement remarquer que nul, à l'exception du duc Philippe et de son fils, n'y porte la Toison d'or : ce qui permet de supposer que ce ne sont pas là les hauts dignitaires de la cour du « grand duc d'Occident ».

Quant à l'écrivain qui offre le livre, l'incertitude sur son identité n'est pas moins grande. Est-ce David Aubert, Jean Miélot, Raoul Le Fèvre, ou quelque autre clerc employé par Philippe le Bon à ses travaux littéraires? Toute affirmation serait, je crois, hasardée. Sans doute l'écriture du volume rappelle singulièrement celle de David Aubert; mais il me semble à peu près impossible d'établir une distinction entre les diverses mains des hommes de lettres au service du duc de Bourgogne, au moins lorsque ceux-ci s'appliquent à « grossoyer » eux-mêmes leurs propres compositions ou compilations historiques et romanesques.

Je dois maintenant exposer les raisons qui me permettent d'affirmer que ce tableau de présentation est dû à Loyset Lyedet. On n'ignore pas que les miniaturistes du moyen âge n'ont pour ainsi dire jamais signé leurs œuvres. Ce n'est que par hasard que nous connaissons quelques noms d'artistes, auxquels on peut avec vraisemblance attribuer certaines peintures; mais ici, malgré la prudence extrême qui convient en ces matières, une affirmation ne me paraît pas téméraire.

Loyset Lyedet nous est déjà connu comme l'un des plus laborieux enlumineurs aux gages de Philippe le Bon. Or, dans les papiers de la Recette générale des ducs de Bourgogne, conservés aux Archives de Lille, se trouve le compte de Guilbert de Ruple pour une année entière, du 1er janvier au 31 décembre 1468. Un article de ce compte est pour nous particulièrement intéressant : c'est celui qui mentionne l'auteur des cinquante et une miniatures dont est décoré le tome I du roman de *Renaud de Montauban*. Mais nous n'y trouvons pas seulement une preuve de l'identité de l'artiste; le compte est heureusement plus explicite, il nous fait connaître le prix qui a été payé pour chacun de ces petits tableaux. — Voici cet article (1) :

A Loyset Lyedet, enlumineur, pour cinquante et ung ystoires de plusieurs couleurs qu'il a faictes au premier volume de *Regnault de Montauban*, au prix de XVIII sols l'istoire, font.... XLV l. XVIII s.
Item, pour avoir fait relyer ledit livre... XXXI s.
Pour dix gros cloux de letton et pour l'avoir fait fermer, ensemble... XIIII s.

Les ducs de Bourgogne n'ont jamais possédé qu'un exemplaire du roman de *Renaud de Montauban*, en cinq volumes qui figurent à l'inventaire de la Bibliothèque de Bourgogne dressé à Bruxelles en 1487 : ce sont les nos 1705, 1706, 1707, 1708 et 1709 de l'édition qu'en a donnée Barrois (2).

La Bibliothèque de l'Arsenal possède les tomes I, II, III et IV de cet intéressant et somptueux manuscrit (3). Quant au tome V et dernier, qui a été distrait très anciennement de la collection, il est conservé à la Bibliothèque royale de Munich (4). Le tome I, d'après l'inventaire de 1487, portait pour premiers mots au second feuillet : *et se aucunes en y a...*; il finissait par ceux-ci : ... *et plus n'en parle pour le present.* Ces mots sont exactement ceux qui se lisent, aux endroits indiqués, dans le tome I du *Renaud de Montauban* de l'Arsenal. — Le duc de Bourgogne n'a possédé qu'un *Renaud de Montauban* : celui de l'Arsenal contient ses armes peintes. — Loyset Lyedet, travaillant pour Philippe le Bon, a décoré de cinquante et une « ystoires » le tome I du *Renaud de Montauban* : le tome I du *Renaud de Montauban* de l'Arsenal renferme cinquante et une miniatures.

Il ne semble pas que devant ce faisceau de preuves le moindre doute puisse subsister dans l'esprit. J'admets donc sans hésitation que l'enlumineur Loyset Lyedet est bien l'auteur des

(1) Reproduit dans *Les ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle..., par le comte de Laborde*, 2e partie, t. I, *Preuves* (1849), p. 501.
(2) *Bibliothèque protypographique* (1830), p. 244-245.
(3) Mss. nos 5072, 5073, 5074, 5075.
(4) Cod. Gall. no 7.

cinquante et une miniatures du manuscrit 5072 de l'Arsenal, dont la première est précisément celle qui est reproduite ici.

On pourra juger diversement le talent de Loyset Lyedet. C'était un assez bon praticien, ce n'était certes pas un artiste de génie. Son dessin est dur, quelquefois maladroit ; ses couleurs sont trop souvent criardes ; ses personnages sont, en général, grands, maigres, élégants, mais affligés de jambes d'une longueur démesurée; ses chevaux, raides et sans vie, paraîtraient mieux à leur place dans un décor de la prise de Troie que sous les éperons des héros combattants. Mais il excelle dans le détail des costumes, surtout des costumes féminins, et les indications qu'il nous fournit sur l'aménagement des appartements, les meubles, les tentures sont fort précieuses. Aussi, malgré ses défauts, qu'on ne saurait ignorer, l'œuvre de Loyset Lyedet est-elle intéressante à beaucoup d'égards.

On a vu, par l'extrait du compte cité plus haut, que cet enlumineur avait reçu pour chaque miniature une somme de dix-huit sous. Il ne serait pas indifférent de savoir ce que représentait cette somme en 1468; malheureusement, il est bien difficile de porter un jugement sur la valeur des monnaies à une époque déterminée. Nous pouvons toutefois établir certaines comparaisons. Dans ce même compte, nous voyons, en effet, Loyset Lyedet recevoir le prix de diverses illustrations faites dans une Bible moralisée : les grandes miniatures lui sont payées quatorze sous ; les petites, douze sous. Le peintre Guillaume Vrelant figure aussi dans le compte ; mais, plus favorisé que son confrère, les sommes qui lui sont attribuées s'élèvent à vingt-quatre sous pour chaque miniature. D'autre part, en cette année 1468, on constate que des souliers achetés pour le duc de Bourgogne atteignent les prix de douze et de quatorze sous. Enfin, si l'on considère encore les sommes qui sont payées au même moment pour divers autres objets usuels, il paraîtra assez vraisemblable que les dix-huit sous reçus par Loyset Lyedet peuvent être évalués à 30 francs environ de notre monnaie. La somme totale qui lui fut allouée pour illustrer le tome I du *Renaud de Montauban* représenterait donc à peu près 1500 francs.

Il serait assez difficile d'assigner une date tout à fait précise à ces portraits de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Bien que Loyset Lyedet n'en ait reçu le prix qu'en 1468, on ne saurait douter qu'ils aient été peints du vivant du duc Philippe qui succomba le 15 juillet 1467. Mais lorsque le duc de Bourgogne fut enlevé par une attaque d'apoplexie à l'âge de soixante-douze ans, il y avait longtemps que sa santé était fort chancelante. L'enlumineur a donc pu, plusieurs années avant la mort du prince, le figurer comme nous le voyons ici sous les traits d'un homme vieilli, fatigué, malade, assez voisin du tombeau. D'autre part, l'explicit du tome V du *Renaud de Montauban*, aujourd'hui à Munich, nous apprend que le volume fut « achevé et parfait » le 7 novembre 1462. Si le tome V et dernier fut terminé en 1462, il est certain que le tome I a pu être écrit un ou deux ans auparavant, c'est-à-dire en 1460 ou 1461. Malheureusement, il reste ici une question que personne ne peut résoudre : les volumes ont-ils reçu les illustrations dès que l'écriture en a été achevée ? En tout cas, on ne risque sans doute pas de commettre une bien grosse erreur en fixant approximativement la date d'exécution de notre miniature entre 1460 et 1467.

Je me garderai bien d'exagérer la valeur de ce petit tableau. Si l'on ne peut le regarder comme un chef-d'œuvre comparable aux merveilleuses peintures de Jean Fouquet et d'autres maîtres de la même époque, il faut du moins reconnaître que nous avons là un très bon spécimen de l'illustration soignée des livres de grand luxe à la veille de l'invention de l'imprimerie; et, à ce titre, l'œuvre de Loyset Lyedet mérite toute l'attention des amateurs.

HENRY MARTIN.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

DEUX STATUETTES DE VIERGES GOTHIQUES EN BRONZE DORÉ ET EN IVOIRE

Acquisitions récentes du Musée du Louvre.

(PLANCHE 18.)

CE ne serait qu'avec une extrême légèreté que l'on pourrait reprocher au Musée du Louvre d'acheter un peu trop de Vierges gothiques ; il en est entré quelques-unes dans le département des objets d'art, un bien plus grand nombre dans le département de la sculpture du moyen âge depuis quelques années, et cependant, à les comparer entre elles, on n'en saurait rencontrer deux qui se répètent. Il est même surprenant de constater à quel point, sur ce thème iconographique, les sculpteurs ont apporté d'ingéniosité et d'invention à varier les types, les attitudes, les mouvements, les dispositions des plis ; et rien n'est plus intéressant que de suivre dans une série aussi riche les subtiles modifications par lesquelles est passée cette statuaire si vivante.

La première des deux statuettes dont nous nous occupons aujourd'hui est entrée au Musée du Louvre au printemps 1906 ; elle était sur le point de lui échapper, quand un groupe d'amis dévoués, Mme la marquise Arconati Visconti, M. le baron de Schlichting, M. Jacques Seligmann, M. Peytel, M. Paul Garnier, M. Martin Le Roy et M. Octave Homberg, est intervenu et l'a généreusement offerte au département des objets d'art du moyen âge ; elle était en effet extrêmement précieuse pour nos collections par sa rareté et son caractère.

Il est déjà assez difficile de montrer le transition entre l'époque romaine et l'époque gothique par les statuettes d'ivoire ; il l'est plus encore par les statuettes de bronze doré, si l'on s'attache surtout à celles qui furent fondues et non battues comme le sont en général celles de « l'œuvre de Limoges ».

Assise sur un siège massif qu'entoure une petite galerie en arcatures ajourées, et portant l'Enfant Jésus assis sur son genou, la Vierge qui nous occupe a quelque chose encore de la raideur romane; mais le visage déjà est beaucoup moins hiératique, plus vivant, plus individuel aussi, et dans ce buste légèrement rejeté en arrière, dans cette tête qui se redresse avec une étrange fixité, s'imposent une majesté, une autorité que l'on ne saurait rencontrer à cette époque que dans les Vierges de la grande sculpture : la Vierge assise du tympan de la cathédrale de Chartres, celle de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris ; je n'y ajouterai point celle du tympan de la cathédrale de Reims, ni celle de l'église de Gassicourt dont les corps s'animent déjà, et qui dans la façon de tenir l'Enfant-Dieu se révèlent déjà des mères plus tendrement rapprochées de l'enfant qu'elles tiennent dans leurs bras.

Si l'on veut bien, comme le propose M. André Michel, ne pas considérer comme postérieure à 1180 la Vierge de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, nous serions d'avis de considérer comme à peu près contemporaine la petite Vierge de bronze dont le Louvre vient de s'enrichir.

Peut-on serrer d'un peu plus près la question de ses origines ? Ceci est beaucoup plus délicat. Dans ce masque un peu lourd où se retrouve quelque chose de la matrone antique, dans cette attitude d'autorité impérieuse vraiment très rare dans les statues de Vierges de cette époque, je ne saurais lui trouver d'analogue dans la statuaire de nos grandes cathédrales. Faut-il chercher vers l'Est, dans ces régions voisines du Rhin et de la Meuse, où s'exerça sans conteste l'influence de notre art, mais qui, malgré tout, conservèrent une certaine saveur de terroir ? C'est là une hypothèse qu'il serait intéressant de pouvoir confirmer par quelque exemple bien probant.

* * *

La seconde statuette, qui est d'ivoire, nous transporte à plus d'un siècle et demi, en plein XIVe siècle, et en pleine Ile-de-France. Depuis les récents travaux de M. Raymond Kœchlin, la sculpture d'ivoire gothique a été bien mise au point, et il restera bien peu de chose à y découvrir de nouveau.

Au moment où la formule du hanchement apparaît dans la sculpture du XIVe siècle, l'art gothique était arrivé à un point de son développement où quelque « manière » ne pouvait



Vierge en bronze doré.
Fin du XIIe siècle.
(Musée du Louvre.)



Cliché R. Kœchlin.

Vierge en ivoire.
Début du XIVe siècle.
(Musée du Louvre.)

que lui faire perdre beaucoup des principes si sains et si robustes qui avaient fait jusque-là sa force. Les Vierges d'ivoire n'y échappèrent pas : peut-être, avec la finesse même et la plasticité de la matière, les artistes ivoiriers en exagérèrent-ils les tendances. Déjà sensible dans la pièce maîtresse de la série, la Vierge de Villeneuve-les-Avignon, cette manière se répand dans toutes les Vierges exquises, mais un peu « précieuses » de nos musées et des grandes collections privées.

La nouvelle petite Vierge du Louvre n'y a pas échappé : debout, serrant sur son bras l'Enfant Jésus avec lequel elle joue, elle se contourne avec une grâce charmante; elle a conservé, ce que beaucoup d'autres Vierges de ce genre ont perdu, un certain caractère de figure, un visage fin et futé qui la rend encore plus attrayante, et la fait échapper au style conventionnel où tombent presque toutes les autres. Elle avait été déjà à l'Exposition rétrospective de 1900 où M. Abel Lefranc l'avait prêtée, étudiée et rapprochée, sans aucun désavantage pour elle, des statuettes d'ivoire les plus qualifiées de nos musées. Sa place s'y trouvait donc toute marquée. Un reliquat du fonds d'installation de la donation Adolphe de Rothschild a pu permettre de l'acquérir. Sa grâce enjouée vient apporter une note charmante au milieu des précieux objets d'orfèvrerie dont l'acte de si noble générosité du baron Adolphe de Rothschild a grandement enrichi notre musée.

Gaston MIGEON.

L'EXPOSITION DE PORTRAITS PEINTS ET DESSINÉS DU XIII[e] AU XVII[e] SIÈCLE

A la Bibliothèque Nationale

DANS les salles de la rue Vivienne, où nous avons pu visiter, il y a moins de six mois, la belle Exposition des arts mineurs du XVIII[e] siècle, on peut étudier en ce moment la plus instructive et la plus séduisante collection de portraits français antérieurs au règne de Louis XIV qui ait jamais été présentée au public. Il n'était pas possible de continuer plus activement la réalisation du programme indiqué ici même par M. Henry Marcel : « Mettre en lumière, sous forme de présentation méthodique et critique, les richesses d'art d'un grand établissement public, en demandant aux amateurs le concours de leurs cabinets privés, à l'effet de combler les lacunes ou de renforcer l'effectif des séries présentées » (1).

En rassemblant sous les yeux des visiteurs les plus précieux portraits tirés des cartons et des armoires de nos bibliothèques, parisiennes ou provinciales, et des collections particulières, on a pu constituer un musée iconographique où sont évoqués de façon saisissante les plus fameux personnages de la cour des Valois ou des premiers Bourbons. Il est légitime de se laisser aller tout d'abord, comme on le fait, au plaisir de confronter avec ces images d'une évidente sincérité les souvenirs que nous ont laissés les travaux des historiens, ou les bavardages d'un Brantôme et d'un Tallemant. Mais les organisateurs de l'Exposition se sont efforcés aussi d'apporter à l'histoire de notre art français une utile contribution.

La plus grande réserve s'imposait à eux dans des matières où les plus éclairés vont répétant partout que nous ne savons rien. Si, dans la rédaction du catalogue, ils n'ont, comme ils l'espèrent, jamais négligé de fournir à leurs lecteurs les moyens de distinguer de l'hypothèse les faits acquis, personne ne leur reprochera d'avoir proposé un classement méthodique capable de faciliter les discussions et les comparaisons, de faire sortir de l'ombre l'œuvre de quelques artistes trop peu connus et de faire entrevoir l'évolution de certains caractères de notre art.

⁂

Dans les vitrines qui garnissent l'ancien *Cabinet du Roi*, resplendissent de tout leur éclat primitif plus de cent cinquante miniatures tirées de nos plus vénérables manuscrits et aussi de ces premiers imprimés qui se chargeaient naïvement d'enluminures pour déguiser leur qualité. La Bibliothèque

(1) *Musées et Monuments*, 1906, p. 81.

Nationale en a fourni la plupart, mais ses séries ont été heureusement complétées par des emprunts aux bibliothèques de l'Arsenal, Sainte-Geneviève, de Toulouse, de Besançon, de La Haye, ainsi qu'à des collections particulières.

Il n'était guère possible de rencontrer avant la fin du XIIIe siècle, dans les figures des manuscrits, une intention clairement marquée de réaliser des portraits. M. C. Couderc, qui a organisé cette partie de l'Exposition, a été bien inspiré en ne remontant pas plus haut dans ses choix. Il faut même reconnaître que dans la première moitié du XIVe siècle, alors que du fameux atelier de Jean Pucelle sortent des chefs-d'œuvre d'enluminure, les miniaturistes sont nettement en retard sur les sculpteurs pour l'expression de la ressemblance individuelle. Nous n'avons rien d'analogue ici à cette statue d'un réalisme si hardi, qui fut placée avant 1307 par Pierre de Chelles et Jean d'Arras sur la tombe de Philippe III. Devant le frontispice — d'ailleurs fort agréable — des *Actes de Robert d'Artois*, peint peu après 1332, il est difficile, quand on songe aux puissantes effigies funéraires du Louvre et de Saint-Denis, de ne pas trouver bien insignifiant le portrait de Philippe VI de Valois au milieu de ses pairs.

Dès la seconde moitié du XIVe siècle, au contraire, les manuscrits destinés aux riches « librairies » de ces bibliophiles émérites que furent le roi Charles V et son frère le duc Jean de Berry, multiplient en d'admirables pages des documents du plus haut intérêt. Il y a là cet art d'observer sans effort et de dire le nécessaire sans appuyer, qui resteront, d'où qu'elles soient venues, des qualités essentielles de l'art français.

Avec le Louis XI, des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, en 1469, attribué à Fouquet, le Charles VIII de 1493, attribué à Perréal, la reine Anne, de Jean Bourdichon, dans les *Heures d'Anne de Bretagne*, nous passons en revue les noms de nos peintres les plus célèbres du XVe siècle. Faut-il penser que le successeur de Bourdichon à la cour de François Ier, Jean Clouet, est l'auteur de ces médaillons, déjà fameux, de la *Guerre gallique*, où les preux de Marignan figurent sous des noms de guerriers romains? Il semble bien que ce soit trop demander au rapprochement fait par Bouchot entre certains de ces médaillons et les crayons de Chantilly attribués à Jean Clouet. Le rapprochement est cependant inattaquable en lui-même et suffit à montrer combien il était impossible de séparer la miniature et les crayons dans une exposition consacrée aux origines du portrait.

*
* *

Tout autour des vitrines, sur les panneaux laissés libres par les décors de Boucher, de Natoire et de Carle van Loo, sont suspendus une cinquantaine de charmants portraits peints, obligeamment prêtés par des amateurs. Ils appartiennent pour la plupart au XVIe siècle français, qui avait été nécessairement un peu sacrifié au moment de l'Exposition des Primitifs. Cette série n'a donc pas la prétention de représenter toute la peinture française avant le Poussin. Mais, en évoquant, par des œuvres délicates, les noms de certains portraitistes, comme Corneille de Lyon, dont les dessins faisaient défaut, elle forme un complément nécessaire à l'importante série des crayons.

Ajoutons que quelques beaux dessins de Dürer, Cranach, Holbein, etc., fournissent avec l'art français d'utiles points de comparaison.

*
* *

Il faut se souvenir des éminents services rendus aux études d'art français par Léon de Laborde pour lui pardonner sa sévérité au sujet des portraits aux crayons du XVIe siècle, que Niel remettait à la mode au milieu du siècle dernier. La plupart de ceux qui nous sont parvenus, dans ces albums de « célébrités contemporaines » exposés rue Vivienne, comme le fameux recueil des Arts et Métiers, dans ces *corpus* iconographiques, comme le recueil d'Arras (1), n'ont guère qu'un intérêt documentaire. Mais à côté de ces « faibles reproductions ». de ces œuvres « de copistes de profession », nous avons conservé aussi quelques centaines de portraits originaux, si vivants, si près de la nature, si libres comme exécution relativement aux portraits peints, que l'on se demande si nous n'avons pas là les seuls portraits « d'après le vif » exécutés à cette époque.

Parmi les deux cent cinquante dessins fournis par le cabinet des Estampes, il en est relativement peu que l'on puisse considérer comme des répliques. Les belles études qu'Henri Bouchot leur avait autrefois consacrées en ont rendu facile la répartition en séries chronologiques. Une cinquan-

(1) Voir l'article de M. L. Dimier, dans *Musées et Monuments*, 1906, p. 148.

taine de dessins prêtés par des collectionneurs complètent heureusement ces séries.

La moins riche est celle qui correspond à l'époque de Jean Clouet (1500-1540 environ). C'est à Chantilly qu'il faut voir les croquis originaux, attribués au peintre et valet de chambre de François Ier. L'Exposition ne peut en montrer que des répétitions un peu pâles, agréables encore, où revivent la fierté des compagnons d'armes du roi chevalier, les Laurec, les Lescun, les Vaudémont, la grâce des enfants de France, la plantureuse beauté de la comtesse de Chateaubriant, de Mme de Canaples ou de « la grant sénéchalle », Diane de Poitiers.

François Clouet, dit Janet, succéda à son père en 1540, dans la charge de premier peintre du roi, qu'il devait conserver jusqu'à sa mort, en 1572. Célébré par ses contemporains comme « le plus excellent ouvrier » de son temps, il a fait oublier à tel point ses rivaux dans l'esprit de la postérité qu'on en était arrivé naguère à lui attribuer à peu près tous les portraits français du XVIe siècle, tous ceux du moins que l'on refusait à Holbein. Aujourd'hui l reste à peine une œuvre dont la paternité ne lui soit plus ou moins contestée.

Il n'est pas possible d'entrer ici dans les discussions ouvertes à ce sujet. Considérons, avec la plupart, comme de Clouet une incomparable série de cinquante crayons, dessinés entre 1560 et 1572 environ, c'est-à-dire pendant les dernières années de sa vie. Le plus grand nombre provient d'un album qui a passé entre les mains de Benjamin Foulon, propre neveu de Clouet. D'un travail très précis et très sûr, d'une couleur très sobre, d'un sentiment très fin et très réservé, ils nous conservent les traits des princes et des grandes dames de la cour de Catherine de Médicis et de Charles IX. Tout le monde connaît le touchant croquis de la reine Élisabeth d'Autriche, original des tableaux du Louvre et de Chantilly, et la gracieuse image de Marguerite de Valois enfant. A côté de ces portraits que les illustrations de maint ouvrage récent ont rendus populaires, à côté de ceux, presque aussi célèbres, du baron de Jarnac, des trois Coligny, du duc et de la duchesse de Retz, du chevalier du Guast, etc., bien d'autres crayons aussi intéressants montreront par quelle série de progrès insensibles l'auteur est passé de la manière encore un peu raide de ses premiers portraits à une souplesse et une légèreté de main très séduisantes.

Parmi les autres œuvres contemporaines de François Clouet, signalons quelques dessins appartenant à coup sûr à un artiste assez copieusement représenté à Chantilly, et que M. E. Moreau-Nélaton a cru pouvoir identifier avec Germain Le Mannier, qui travaillait de 1537 à 1559 environ, et fut peintre des enfants de Henri II. A en juger par la qualité de ses modèles, il était fort bien en cour, car il figure à l'Exposition avec des portraits de Henri II, de son frère le duc d'Orléans, et d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre.

L'héritier de François Clouet, dans la charge de peintre de Charles IX, est aussi l'héritier de sa manière si l'on a le droit d'attribuer à Jean de Court, sur la foi d'un monogramme, un portrait de femme exécuté dans le dernier quart du XVIe siècle, et une dizaine de crayons de la même main. L'auteur de la prétendue Marie Touchet, de deux étonnantes têtes de Gabrielle d'Estrées a quelque peu agrandi le format du portrait ; il est devenu plus habile et peut-être un peu moins sincère, mais il a conservé ce goût des carnations transparentes et des chevelures légères, rendues presque sans estompe par un fin travail des crayons ; il exprime la douceur des yeux pensifs, et la grâce un peu triste de la bouche de la même manière que l'auteur des derniers crayons attribués à Clouet. Si l'on rapproche les deux Élisabeth d'Autriche de Marie Touchet, si l'on place à côté de Gabrielle le portrait de sa mère, Françoise d'Estrées, on verra combien le départ est difficile à faire entre les deux groupes. M. Dimier, qui a identifié un portrait de Henri III vers 1572, dans la manière dite de Clouet, remarque que Jean de Court avait, précisément à la même époque, fait un portrait de ce prince. Il se demande si on ne serait pas en droit de lui attribuer celui que nous avons. Rappelons en outre que Jean de Court est cité comme l'auteur d'un portrait de Renée de Rieux, dite la belle Chateauneuf, et que nous avons précisément, parmi les dessins attribués à Clouet, un portrait de Renée de Rieux. Ajoutons enfin que Jean de Court commence à être connu dès 1555, c'est-à-dire avant l'exécution des premiers crayons attribués à Clouet. On voit que la parenté des deux groupes d'œuvres pourrait être bien plus étroite encore qu'il ne semble à première vue...

Après toutes ces hypothèses, auxquelles on n'arrive à substituer que d'autres hypothèses, c'est un soulagement de rencontrer un portrait signé et

daté. C'est Nicolas Quesnel qui nous donne cette satisfaction dans un excellent portrait de son père en 1574. Cet artiste ne vise pas à l'élégance et au fini. Les gros traits de son crayon se croisent hardiment dans l'exécution des coiffures et du costume ; il souligne fortement les contours et tire parfois de l'estompe des effets un peu grisâtres et cotonneux ; il se plaît à rendre la mollesse des plis de chair, et le vaporeux de la barbe et de la chevelure. Son art est plus viril, moins distingué que celui de Clouet et de Jean de Court. Si l'on approuve les organisateurs de l'Exposition de lui avoir attribué une vingtaine d'excellents portraits où ils ont cru reconnaître sa manière, et notamment ceux de Pujols, de Beaune-Semblançay, de François Descluseaux, du marquis de Ragny, nous avons là un artiste dont la renommée avait été sacrifiée jusqu'à présent à celle de son frère, François Quesnel, et qui mérite cependant d'être classé parmi les meilleurs portraitistes de la fin du XVI[e] siècle.

Il faut mentionner pour mémoire un groupe de crayons de Benjamin Foulon, neveu de François Clouet, dont les contemporains d'Henri IV utilisèrent le médiocre talent. Les historiens de l'art lui sauront gré d'avoir signé une de ses œuvres, le portrait de César, duc de Vendôme, enfant, fils d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées.

Pierre I[er] Dumonstier, né vers 1550, appartient à une famille d'artistes sur lesquels nous avons, grâce aux beaux travaux de M. Jules Guiffrey, de très nombreux renseignements. Cet artiste a lui-même signé plusieurs portraits au début du XVII[e] siècle, et son écriture très typique se reconnaît sur certains autres. Le graveur Thomas de Leu a reproduit deux de ses portraits.

Un crayon de Pierre Dumonstier qui fait partie de la collection de M. Bonnat, une sépia attribuée à Antoine Caron, et qui le représente aux côtés de son frère Étienne, une copie à la pierre noire d'un de ses dessins permettront de se faire une idée très certaine de lui-même et de son talent. On pourra notamment lui rendre quelques œuvres usurpées par son neveu Pierre II. C'est un artiste de second ordre, qui commence ses dessins avec une singulière timidité, mais qui parvient parfois, comme dans le portrait d'Henry de Beaumanoir, marquis de Lavardin, à une grande énergie.

L'accentuation du modelé et de la couleur qu'on remarque chez lui s'affirmera avec beaucoup plus de puissance chez son cousin Daniel Dumonstier, portraitiste très en faveur à la cour de Louis XIII. Plus de soixante dessins représentent l'œuvre de ce peintre souvent un peu commun mais fort original et qui rend avec une force exceptionnelle le caractère de ses modèles.

Son contemporain Lagneau, dont les collections particulières, celle notamment de Mme la Marquise Arconati Visconti, ont prêté de remarquables portraits, construit des types très pittoresques qu'il accentue parfois jusqu'à la lourdeur et à la vulgarité.

Nous voici presque aussi loin des miniatures du duc de Berry que des portraits de Clouet. Nous avons vu peu à peu le format s'agrandir et la couleur s'accuser ; le crayon est arrivé, dans certains portraits de Daniel Dumonstier, à vouloir lutter avec les pinceaux de Rubens. En confondant ses visées avec celles de la peinture, ce genre se condamnait nécessairement à disparaître, et l'on s'explique ainsi le discrédit dans lequel il tomba dès cette époque. Comme le dit M. Fr. Courboin, « on a progressivement demandé au procédé plus qu'il ne devait donner ; en voulant forcer les qualités du genre, on l'a rendu déplaisant ».

Jean LARAN.

✦✦✦✦✦✦✦✦✦✦✦✦✦



Le Goût. *L'Odorat.* *L'Ouïe.*

Panneaux peints par Oudry pour les appartements de Marie Leczinska à Versailles.

(Musée de la Manufacture de Beauvais.)

LES "CINQ SENS" DE J.-B. OUDRY

PEINTS POUR LES APPARTEMENTS DE MARIE LECZINSKA A VERSAILLES

Musée de la Manufacture de Beauvais

(PLANCHE 19.)

DEPUIS que M. de Nolhac a appliqué au Palais de Versailles une rigoureuse méthode de résurrection historique, le terrain est si bien préparé que la moindre indication peut mettre le chercheur sur une piste fructueuse.

En étudiant la vie et l'œuvre d'Oudry, nous avions noté la commande faite à ce peintre de cinq panneaux représentant *les Cinq Sens*, et destinés aux Cabinets de la Reine à Versailles. Nous savions par les *Mémoires* du duc de Luynes que la livraison de ces cinq tableaux avait eu lieu le 24 novembre 1749. Le mémoire de l'artiste fut réglé à la somme de 2 500 livres. Mais qu'étaient devenus, par la suite, *les Cinq Sens*? Ils avaient disparu de Versailles depuis longtemps, et nous allions les considérer comme définitivement perdus, lorsque nous avons eu le bonheur de les découvrir. La dernière mention qu'on en connût remontait à 1783; elle figure sur l'inventaire de Du Rameau qui les signale au magasin de la Surintendance et en donne cette description sommaire :

« Une femme tenant une vache (*le Toucher*).
« Un berger jouant de la musette (*l'Ouïe*).
« La curiosité (*la Vue*).
« Un déjeuner de pêcheurs (*le Goût*).
« Une jeune bouquetière (*l'Odorat*).

« Ces cinq tableaux, ajoute-t-il, de quatre pieds six pouces (1 m. 48) sur deux pieds cinq pouces (0 m. 80), cintrés par le haut, représentent *des paysages fort agréables* (1). »

La beauté de ces paysages avait frappé déjà les contemporains.

Le duc de Luynes, qui eut l'occasion de voir *les Cinq Sens*, le jour où ils furent livrés par Oudry à Versailles, consigne l'événement dans ses *Mémoires* et ajoute : « Ce sont de jolis paysages avec de très petites figures ».

C'est peut-être aussi en songeant aux *Cinq Sens* que Bachaumont, en 1750, résumait en ces termes son jugement sur Oudry : « Il fait bien le paysage et les petites figures qu'il y introduit ».

Or, parmi les vieux cartons de tapisseries réunis par les soins de M. le directeur Badin dans les mansardes de la manufacture de Beauvais, se trouvent justement cinq grands paysages sur toile, d'une saveur de rusticité délicieuse, que les indications de Du Rameau et du duc de Luynes nous permettent d'identifier exactement avec les *Cinq Sens* exécutés par Oudry pour Versailles.

Les dimensions données (1 m. 48 de haut sur 0 m. 80 de large), coïncident, à 3 ou 4 centimètres près, avec les dimensions des panneaux de Beauvais, sur lesquels on lit d'ailleurs la signature et la date : *J.-B. Oudry, 1749*.

En voici la description détaillée :

1° Un site vallonné qu'arrose une rivière coupée d'un pont rustique et bordée d'arbres. Au loin, sur la campagne, le soleil brille, et l'on aperçoit les ruines d'un donjon. Au premier plan, une vache couchée rumine; un peu plus loin, à gauche, à l'ombre d'un grand arbre, un paisible groupe de deux paysannes occupées à traire deux vaches. Sur la droite, un villageois très agité a une vive altercation avec un malheureux baudet qu'il tire par la bride et frappe à tour de bras.

Ce tableau représente évidemment *le Toucher*.

2° Autre site vallonné et boisé, au bord d'une rivière dont l'une des berges est assez élevée. A travers les troncs d'arbres et les feuillages touffus, le fond laisse voir le pignon d'une chaumière et la silhouette pointue d'un clocher. Au premier plan, sur la droite, au pied de deux grands arbres aux troncs enlacés, un berger assis joue de la musette. Devant lui, un de ses compagnons, la houlette sur l'épaule, exécute avec une gracieuse villageoise quelque danse rustique.

Près de là, quatre moutons paraissent montrer, par leur attitude recueillie, qu'ils ne sont pas insensibles à cette musique familière.

Cette composition représente *l'Ouïe*.

(1) Arch. du Louvre, citées par M. F. Engerand : *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*, Paris, 1900, p. 360.

3° La scène de *la Vue* a pour cadre un paysage particulièrement pittoresque avec ses arbres élancés et tortueux, et ses massifs de feuillages aux colorations riches. Dans le lointain qui vibre aux rayons du soleil, la campagne s'étend jusqu'au pied d'une forte colline. On y distingue un cours d'eau et la silhouette hardie d'une église de village. Au premier plan, autour d'une boîte magique supportée par quatre pieds et surmontée d'une petite oriflamme, se presse un groupe assez amusant. Devant le montreur de merveilles, deux villageoises se sont arrêtées. L'une se ploie en deux pour appliquer son œil contre la lunette. Elle retient par la main son marmot qui la tire en rongeant une pomme. La voisine impatiente paye déjà sa place.

Nous retrouvons ce montreur de boîte d'optique dans le tableau de Lancret, qui appartient à l'empereur d'Allemagne, et dans la *Fête de campagne*, peinte par Boucher pour un carton de tapisserie.

4° Le déjeuner de pêcheurs *(le Goût)* nous transporte dans un paysage d'un horizon plus limité. Deux grands arbres, au premier plan, près de la rivière, abritent le groupe de pêcheurs. A gauche, au second plan, on voit un coteau boisé ; à droite, un rocher aux allures théâtrales, découpé en forme d'arcade ; un filet sèche, accroché à une branche. Les quatre personnages sont bien à leur affaire. L'un verse à boire à son compagnon, un autre boit à la bouteille, tandis que la femme apporte dans un panier le produit de la pêche et prépare la friture.

5° *L'Odorat* est symbolisé par un groupe de trois personnages : un bouquetier et une bouquetière, offrant leur marchandise à une jeune femme qui porte une fleur à son nez et paraît fort embarrassée de fixer son choix. Le cadre est encore un charmant coin de paysage boisé. Au premier plan, sur la droite, deux belles tiges de ces roses trémières, dont Oudry affectionne particulièrement le galbe décoratif.

A divers points de vue, ces panneaux sont fort intéressants.

En 1749, les paysagistes français n'étaient pas légion. A part Oudry et Boucher, on en citerait difficilement quelque autre. Joseph Vernet est encore en Italie. Quant à Joseph-Francisque Millet et Antoine Lebel ils passent assez inaperçus. Or, comparé à Boucher, Oudry apparaît comme un véritable précurseur du « naturisme ». Il peignit ses premiers paysages vers 1720, c'est-à-dire une quinzaine d'années avant que « le peintre des Grâces » ne s'éprît à son tour de la campagne. Du talent de Boucher comme paysagiste, le *Moulin*, qui date de 1740, donne une notion exacte. La note rustique, le côté pittoresque y sont forcés.

Les paysages d'Oudry, au contraire, révèlent la probité consciencieuse avec laquelle il observait la campagne familière des environs de Paris, d'Arcueil ou des bords de l'Oise. Ils n'ont pas l'exubérance mièvre et fiévreuse de ceux de Boucher, mais la douce harmonie de leurs lignes, le calme accueillant, l'espèce de sympathie et de bien-être qui les distinguent, leur communiquent un charme très intime. Nicolas Berchem, qu'il considérait comme un des plus grands modèles du genre, lui a appris à ne pas chiffonner la nature, à observer plus simplement la campagne, à traiter plus légèrement les feuillages des arbres et les lointains, ces lointains bleutés et dorés où miroite le soleil.

Dans *les Cinq Sens*, la clarté et la transparence du coloris ne sont pas moins remarquables que l'élégance harmonieuse de la composition. Le ciel est lumineux, les derniers plans qui fuient à l'horizon sont encore inondés de soleil, et dans les feuillages, une variété de nuances chaudes, des roux et des gris alternant avec des tons bleutés, détachent les masses et rendent les frissons qui les agitent.

Même les personnages, si petits qu'ils soient, ont été étudiés sur le vif. Ce sont des paysans authentiques, plus propres sans doute et mieux élevés que ceux de Téniers, mais qui n'ont pas quitté leurs sabots pour entrer dans les appartements de la Reine et qui continuent à vivre sans s'occuper si on les regarde, ni qui les regarde. Ce ne sont ni des rustres de kermesses flamandes, ni des « Ninettes » d'Opéra. La grâce un peu gênée des danseurs, les jolis mouvements de la villageoise accroupie pour traire sa vache, ou de celle qui retient son enfant par la main, ou de la femme du pêcheur rejetant le corps pour faire équilibre au panier de poissons, le geste empressé de la petite bouquetière, cherchant dans le tas la fleur qui plaira, tout cela est de l'observation la plus spirituelle et la plus juste. Les *Cinq Sens* sont de véritables peintures de genre.

Oudry, élève de Largillière, fut un disciple et un admirateur convaincu de l'École flamande, un champion du « naturel » contre les froides conventions de l'italianisme. Il avait en profonde horreur les allégories mythologiques. Il en composa

pourtant une dans sa vie, c'est son morceau de réception à l'Académie, en 1719, *l'Abondance avec ses attributs*, mais elle lui était imposée comme tableau d'histoire. Encore avait-il pris avec son sujet d'excessives libertés. Vers 1730, il peignit aussi *les Quatre Éléments*, mais on y chercherait en vain Neptune ou Vulcain. Il y pousse l'irrévérence jusqu'à la parodie. On n'y voit que de menus objets, des fruits et des animaux, dont un singe, un perroquet et un chien. Dans le même ordre d'idées, les compositions des *Cinq Sens* étaient une audace et une nouveauté.

Enfin, à un point de vue plus particulier, ces panneaux sont encore précieux. Ils nous permettent, en effet, de restituer dans la fraîcheur de leur physionomie primitive les Cabinets de Marie Leczinska, pour laquelle ils avaient été commandés. Ils complètent ce que nous savions des goûts artistiques de cette pauvre reine, qui paraît avoir détesté l'emphase italienne, autant qu'elle aimait la simplicité paysanne. A côté de la *Ferme*, du Louvre, qu'Oudry composa, en 1750, « dans le genre flamand », sur les indications minutieuses du dauphin et dont la reine nous a laissé de sa propre main une copie qu'elle offrit en étrennes à son indifférent époux, ces cinq paysages d'une verve toute printanière et naïve occupent une place vraiment suggestive dans la peinture française du milieu du XVIIIe siècle.

Jean LOCQUIN.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Département des peintures. — Un magnifique tableau de Daubigny, daté de 1851 et représentant *la Moisson*, vient d'être ramené du Ministère de la Justice au Musée du Louvre. Il avait été acheté par l'État au salon de 1852 et décorait depuis ce temps les appartements particuliers du garde des sceaux. Il faut applaudir sans réserve à la décision de M. Guyot-Dessaigne qui permettra à ce chef-d'œuvre de prendre rang désormais, dans l'admiration publique à côté du *Printemps* et des *Vendanges en Bourgogne*, qu'il surpasse peut-être pour la hardiesse et la délicatesse des effets, la transparence de l'atmosphère et la lumineuse beauté d'un paysage très simple et très grand, dont les recherches font prévoir certainement celles des maîtres postérieurs de l'école impressionniste.

Mobilier des XVIIe et XVIIIe siècles. — En même temps que le tableau que nous venons de signaler sont rentrés au Louvre plusieurs très beaux meubles du XVIIIe siècle, venant soit du Ministère de la Justice, soit du Ministère de la Guerre; ce sont d'admirables pièces du garde-meuble royal réservées lors des ventes révolutionnaires et qui viendront très heureusement se joindre à l'ensemble déjà réuni au Louvre, grâce à l'annexion du Musée du Garde-Meuble et à l'abandon libéralement consenti déjà par plusieurs ministères ou administrations qui avaient eu l'usufruit pendant un siècle de quelques morceaux de haute valeur et d'intérêt historique et artistique considérables. Nous donnerons prochainement le détail de ces accroissements peu onéreux et si légitimes.

Sculpture moderne. — M. Wildenstein vient de faire don au Musée du Louvre d'un bas-relief en marbre qui provient du tombeau du maréchal de Matignon à Thorigny-sur-Vire. C'est un morceau de sculpture décorative de belle allure, représentant une Victoire, des armes et des prisonniers enchaînés. Il date des dernières années du XVIe siècle et présente surtout le grand intérêt historique d'être l'un des rares morceaux subsistant d'un important monument de la fin de la Renaissance.

Collections d'Extrême Orient. — M. Grandidier vient d'acquérir sur le crédit annuel qui lui est accordé, quelques beaux vases de porcelaine de Chine.

Il a offert, en outre, quelques fragments de décoration architectonique de monuments de la Dynastie Ming, d'une grande importance; car ces briques et ces tuiles de faîtage décorées de figures en haut relief ou même en ronde bosse nous révèlent une sculpture de terre émaillée qu'il sera bien intéressant de rapprocher un jour de figures et de

groupes analogues en bronze, d'un art très noble, sur lesquels nous ne connaissons pour ainsi dire rien encore.

MUSÉE DE L'ARMÉE

La famille Chanzy vient d'offrir au *Musée de l'Armée* une réduction de la statue du général Chanzy par le statuaire Crauk, qui a été naguère érigée dans la ville du Mans.

Le même musée a reçu du marquis Calmon-Maison, arrière-petit-fils du maréchal Maison, un portrait en grand uniforme du maréchal, œuvre de Leon Cogniet, qui a été aussitôt placé dans la salle du conseil des Invalides, divers trophées orientaux rapportés de l'expédition de Corée par Maison, son épée de Leipzig, ses décorations, son bâton de maréchal, et aussi un très intéressant buste à la romaine en marbre posé sur un piédestal que décorent deux bas-reliefs représentant l'un le départ du volontaire Maison en 1791, l'autre le couronnement de sa carrière militaire.

D'autre part, on va transférer du Musée de Versailles aux Invalides, une soixantaine de tableaux de batailles et de portraits de généraux qui décoreront les nouvelles salles du Musée de l'Armée.

MUSÉE GALLIERA

On doit ouvrir prochainement au Musée Galliera une exposition de la porcelaine d'art française, ancienne et moderne.

MUSÉE DE PICARDIE A AMIENS

La très intéressante série de tableaux du commencement du XVIe siècle connue sous le nom de *Puys Notre-Dame* qui était divisée entre l'évêché et le Musée d'Amiens va se trouver, par suite de la reprise des locaux épiscopaux par l'Etat, réunie au musée. Plusieurs tableaux, dont d'absurdes dispositions antérieures avaient envoyé d'un côté les tableaux et de l'autre les cadres en bois sculpté, vont se trouver complétés. Nous reviendrons prochainement sur cet accroissement capital du Musée de Picardie.

MUSÉE DE BOURGES

Le Musée de Bourges possède dans l'hôtel Cujas un cadre charmant, mais infiniment trop étroit. L'entassement des sculptures et des objets d'art y est déjà excessif, et rend tout accroissement impossible. Quant au musée de peinture, il est abrité dans un hangar de construction légère placé en arrière, véritable serre surchauffée en été, et l'entassement n'y est guère moins fâcheux. Or, les locaux de l'ancien séminaire, aujourd'hui disponibles, sont mitoyens. Une belle salle gothique et une chapelle du XVIIe siècle qui ne manque pas d'intérêt et mériterait d'être conservée pourraient offrir un développement naturel au musée sans transfert coûteux et constructions dispendieuses. Il faut espérer que cette solution s'imposera aux administrations compétentes.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS

Nous avons annoncé il y a quelques temps les classements et dispositions nouvelles apportés récemment au Musée Jeanne d'Arc et au Musée historique d'Orléans par le conservateur M. Dumuys. A ces opérations qui rangent ces deux collections parmi les plus vivants et les mieux soignés des organismes similaires, il faut ajouter l'exposition méthodique dans des salles basses dépendant de l'ancien hôtel de ville, où est installé le Musée de Peinture, de séries d'enseignes orléanaises recueillies en originaux ou moulées en plâtre, et de monuments funéraires des diverses époques depuis les plus reculées jusqu'au XVIIIe siècle.

MUSÉES HISTORIQUES RÉGIONAUX A GRENOBLE ET A NIMES

La municipalité de *Grenoble* a récemment décidé la création d'un *Musée historique local et ethnographique* dauphinois. Ce musée comprendra diverses sections, et notamment une section de l'épigraphie et de l'architecture dauphinoises. Les coutumes locales y seront représentées par des collections réunissant tous les objets de nature à ressusciter et à conserver les vestiges du passé de la province : céramique, costumes, ustensiles en bois et en métal encore en usage dans les chalets montagnards, etc., etc.

Après Grenoble, la ville de Nîmes vient de décider, à côté de ses musées archéologiques et d'art romain, la création d'un musée de souvenirs locaux où l'on réunira tous les objets d'art, ustensiles, armes, plans, dessins, tableaux, livres ou meubles et documents relatifs à l'histoire de Nimes et du Bas-Languedoc.

LE PAVILLON DE MAINTENON

Au Château de Fontainebleau

S'IL est au monde un monument qui reflète bien l'art et le goût des différents siècles qui se sont succédé depuis le moyen âge, un monument où l'inspiration d'artistes très divers s'est donné libre carrière, c'est bien le château de Fontainebleau. Des agrandissements continuels, des adaptations successives, des réfections et des modifications sans cesse renouvelées en ont mainte fois changé l'aspect. Quoi de plus différent que la chapelle Saint-Saturnin, la Cour ovale, le Baptistère et la Galerie de Henri II? Et cependant ces constructions voisinent sans se contrarier, de même que des toiles de maîtres très étrangers l'un à l'autre ne souffrent nullement d'un contact qui d'ailleurs trahit leur origine.

Puisque l'unité d'ailleurs fait défaut, sachons en prendre notre parti. A quoi bon se récrier? L'ensemble de semblables bâtiments ne saurait être examiné d'un seul coup d'œil. Il vaut mieux admirer — ou critiquer — séparément.

Le corps de bâtiment qui porte communément le nom de « pavillon de Maintenon » et qui fait face à l'allée du même nom remonte à François Ier; il fut élevé vers 1535 et terminé entre cette date et 1540. On ignore sa destination primitive ; on ne sait rien des occupants, ni des artistes qui reçurent mission de le décorer, mais on peut supposer que le Primatice, Bartolomeo da Miniato, Gérard Michel et Guyon Le Doulx n'y furent pas étrangers, puisque le portique de la Porte Dorée, au rez-de-chaussée, fut leur œuvre. Au-dessus de la Porte Dorée, les loggias du premier et du second étages étaient à l'origine ornées de peintures et de sculptures totalement disparues, dont on ne connaît exactement ni les sujets ni la disposition. Le P. Dan, si précis d'ordinaire, est muet sur ce point.

Mais, ce que l'on sait fort bien, c'est que la disposition du premier étage de ce pavillon fut transformée par ordre de Louis XIV lorsque, après la mort de la reine, le roi fit préparer à Fontainebleau, comme à Versailles, des appartements pour Mme de Maintenon. Saint-Simon, si complaisant à décrire l'installation de Versailles, dit quelques mots très brefs de celle de Fontainebleau (édition Chéruel, IV, p. 318) : « Entre la grande pièce des Suisses et la salle des gardes du roi, il y a un passage étroit entre le degré et le logement occupé lors par Mme de Maintenon, puis une pièce carrée où est la porte de ce logement, qui, en la traversant droit, donne dans la salle des gardes, et qui a une autre porte sur le balcon qui environne la cour en ovale, lequel communique aux degrés et en beaucoup d'endroits. » Et c'est tout.

En absence de témoignages contemporains, nous possédons les comptes des Bâtiments du roi, bien précieux à consulter. On y apprend que la modification exigée en ces lieux par Louis XIV était achevée en 1686 ; à plusieurs reprises on constate des paiements faits à Lalande, pour ses ouvrages de sculpture, à Jean Dubois pour ses ouvrages de peinture et dorure aux appartements de Mme de Maintenon. La loggia du premier étage fut alors vitrée pour rendre l'intérieur habitable. Depuis cette transformation le vitrage subsiste ; cette durée de deux cent vingt ans lui acquiert aujourd'hui un caractère historique qui semble respectable. La persistance de cet état de fait est attestée par les vues de l'école de Van der Meulen ou de Martin, postérieures à 1686, et qui sont conservées soit à Versailles soit à Fontainebleau, ou encore par les estampes de Rigaud gravées vers 1730. Elle l'est également par la correspondance échangée en 1739 entre de Cotte, contrôleur des travaux de Fontainebleau, et le surintendant des bâtiments Orry, lorsque Mlle de Sens, logée à l'étage supérieur, en demanda la fermeture à l'imitation de ce qui s'était fait cinquante ans auparavant au premier étage :

« 23 avril 1739. Vous m'avez parlé de la fermeture que Mlle de Sens demande à l'arcade de son appartement sur l'avenue, pareille à celle de dessous qui a coûté bien deux mille livres. »

« 13 juin 1739...., l'embarras où j'ai trouvé les serruriers qui allaient commencer le vitrail de l'arcade de l'appartement de Mlle de Sens. J'ai reconnu que c'était un ouvrage difficile qui reviendrait cher et long. Les menuisiers consultés, j'ai trouvé qu'on pouvait fermer cette ouverture solide-

ment en menuiserie, qui fera mieux que celle en dessous, et meilleur marché (1). »

Les vitrages ainsi posés pour fermer les loggias primitives au-dessus de la Porte Dorée ne sont pas, on en peut bien convenir, d'un effet charmant. L'aspect primitif devait être sans doute infiniment plus séduisant. Mais les belles boiseries sculptées et dorées de Lalande et de Dubois se trouveraient exposées au soleil et à l'humidité, et risqueraient fort de se perdre totalement si l'on voulait restaurer cette partie de château en rétablissant l'état de choses antérieur à 1685. La suppression du vitrage aurait pour effet certain la destruction partielle d'un appartement curieux au premier chef. Un retour à l'état primitif est d'ailleurs impossible ; il serait aussi dispendieux que conjectural.

C'est cependant ce que vient de décider, sans avoir mûri suffisamment la question, la Commission des Monuments historiques. Elle a jugé trop coûteux, paraît-il, de restaurer les boiseries du XVIIe siècle ; et l'on ouvrira la baie sur l'étang ! Au bout de quelques années, le résultat apparaîtra inévitable : dégâts considérables d'une part, de l'autre destruction partielle des appartements historiques de Mme de Maintenon.

Ne suffit-il pas qu'à Versailles le gouvernement de Louis-Philippe ait autorisé la suppression de ces appartements par la construction de l'escalier de stuc ? On en demande compte, aujourd'hui, à l'architecte Nepveu, auteur de ces si regrettables transformations, mais le mal est fait, irréparable. Qu'on ne commette point, de grâce, un nouveau méfait à Fontainebleau !

A Fontainebleau, je le sais, on invoque une raison d'origine : dans la conception de l'architecte de François Ier, les trois baies superposées du pavillon n'étaient point closes. Mais la restitution complète est impossible, puisque les motifs de décoration et l'aménagement intérieur de ce temps sont totalement inconnus. Qu'on se contente donc de conserver les appartements préparés pour Mme de Maintenon, qui ont eu la chance inouïe de traverser plus de deux siècles sans être bouleversés : une telle aubaine est si rare dans les édifices appartenant à l'État ! Et que l'on ne vienne pas, dans l'espoir chimérique d'un retour problématique à l'état primitif, apporter de très fâcheuses modifications au pavillon de la Porte Dorée !

HENRI STEIN.

L'ÉGLISE D'AUBAZINE

(PLANCHE 20.)

AVEC la salle capitulaire, la cuisine et les murs branlants qui abritent un lavoir, l'église d'Aubazine est tout ce qui reste de l'abbaye établie au XIIe siècle, par saint Étienne, sur les pentes du Coiroux. Si les bâtiments monastiques présentent relativement peu d'intérêt, il n'en est pas de même de l'église qui nous offre un exemple parfaitement conservé d'une construction cistercienne encore soumise à la règle austère de saint Bernard. Cette église a-t-elle remplacé un édifice plus ancien élevé sur le même emplacement ? C'est ce qui semblerait résulter d'un passage de la *Gallia christiana*, où il est question de la pose de la première pierre de la « nouvelle église » (*novæ ecclesiæ*) le vendredi de la Passion de 1156 ; quoi qu'il en soit, plus rien ne subsiste de l'église primitive, si tant est qu'elle ait jamais existé. En tout cas, ce passage ruine les hypothèses qui fixaient à 1135 ou 1142 la consécration de l'église, à moins que l'on ne prétende que l'église élevée en 1142 n'ait été détruite par un cataclysme que nous ignorons, et reconstruite, ce qui expliquerait l'expression « *novæ ecclesiæ* ». Encore faudrait-il donner la preuve de l'existence de l'église primitive et de sa destruction. Il ne semble pas qu'on doive attacher une trop grande importance au sens littéral de la *Gallia christiana*, et il est raisonnable d'admettre que l'église, commencée en 1156, a été terminée et consacrée une vingtaine d'années plus tard, contrairement à l'opinion de l'abbé Texier et conformément aux déductions de l'abbé Poulbrière.

Fondée quelques années seulement après la mort de saint Bernard, l'église d'Aubazine observe dans toute leur rigueur les prescriptions du réformateur, elle est d'une parfaite simplicité de construction : une nef centrale flanquée de deux bas-

(1) *Archives nationales*, O[1] 1430, n° 5.



Cliché des Monuments historiques.

Église et Bâtiments abbatiaux d'Aubazine (Corrèze).

côtés; l'ensemble s'ouvre sur un large transept, et le tout est terminé par une abside polygonale peu développée. Dans le croisillon nord, un escalier mène aux bâtiments claustraux; cette disposition est peu fréquente dans les abbayes cisterciennes; elle se retrouve à Pontigny, tandis qu'à Citeaux et à Fontenay, près Montbard, suivant la règle ordinaire, le cloître et la salle capitulaire sont au sud de l'église; à Aubazine, la pente du terrain vers le sud suffit à expliquer qu'on ait choisi le nord, plus plan, pour y édifier les principales constructions de l'abbaye.

De chaque côté du sanctuaire, trois chapelles orientées et terminées par un même plan carré, donnent sur le transept. Remarquons ici un élargissement des règles cisterciennes : partout le sanctuaire, dans les églises de cet ordre, est accompagné de chapelles ouvertes sur le transept, mais à Citeaux comme à Clairvaux, à Pontigny, aux Vaux de Cernay ou à Fontenay, nulle part le nombre n'en est supérieur à quatre. Les raisons pour lesquelles il a été dépassé à Aubazine sont peu claires: voulait-on agrandir la surface du transept? cet agrandissement n'entraînait l'annexion de deux nouvelles chapelles que si les quatre premières avaient eu des dimensions inusitées; ce n'est pas le cas, toutes sont étroites et sans profondeur.

La règle de saint Bernard interdisait qu'on élevât des « tours de pierre ni de bois pour les cloches, d'une hauteur immodérée, et, par cela même, en désaccord avec la simplicité de l'ordre »; aussi la croisée porte-t-elle une simple tour carrée peu élevée, surmontée d'un clocher octogonal; chaque face du clocher est ornée d'une arcade portée sur des colonnes et percée d'une ouverture divisée par un meneau; le clocher présente cette particularité, assez fréquente en Auvergne, qu'au milieu de chacun des côtés du carré qui le supporte correspond une arête de l'octogone; point de trompes, point de clochetons pour ménager la transition d'un plan à l'autre.

L'église offre ainsi extérieurement, vue de l'est, une double série de constructions étagées : le chœur flanqué des chapelles qui ouvrent sur le transept, puis le transept et la nef avec les bas-côtés, et, dominant le tout, la tour et le clocher; l'œil est ainsi conduit par degrés du sol au sommet, et la satisfaction qu'il éprouve lui vient uniquement de la pureté des lignes, de la noblesse de la construction et de la simplicité harmonieuse qui a présidé à tout l'édifice.

L'intérieur n'est pas moins séduisant dans sa sobriété, et cette église, petite dans l'ensemble, paraît vaste par la distribution des parties. Il est impossible de n'être pas frappé des dimensions inusitées du transept. Prolongé en profondeur par les six chapelles qui flanquent le chœur, il semble encore plus large de ce fait que le porche fermé, qui à Aubazine, comme partout ailleurs dans les églises cisterciennes, devait précéder la nef, a disparu. Il n'est pas douteux que cette ampleur ne fût nécessitée par le nombre des religieux et par le besoin où l'on était de les grouper le plus près possible du sanctuaire; l'escalier qui, dans le croisillon nord, conduisait aux bâtiments claustraux, les amenait directement à leurs stalles, sans qu'ils eussent à traverser la foule des laïcs rassemblés dans la nef; une clôture, dont rien ne subsiste, devait fermer le transept et rendre plus nette encore la séparation.

La même simplicité qui avait guidé les constructeurs dans la conception architectonique de l'édifice leur défendait la richesse de l'ornementation intérieure. Pas de sculptures, aucune décoration qui puisse distraire de la prière, rien que la pierre nue et le mur nu. Nous n'y trouverons pas non plus de vitraux de couleur, — le chapitre de 1134 les avait interdits, — mais, du moins, nous pourrons y contempler encore les vitraux incolores qui fermèrent ses baies dès l'origine. Ils représentent des fleurs à cinq lobes serties dans des cercles enlacés et unis par des agrafes; chaque vitrail est entouré d'une épaisse torsade. Toute la décoration réside dans le dessin du plomb, mais les courbes sont si harmonieuses, l'œil passe si naturellement d'un motif à l'autre, sans jamais cesser d'embrasser l'ensemble, que la couleur semblerait superflue. Il est d'ailleurs presque inexact d'employer le mot « incolores » en parlant de ces vitraux; qu'un procédé analogue à ceux décrits par Théophile en soit la raison voulue ou que l'inexpérience des ouvriers en soit la cause involontaire, ils ne sont pas absolument blancs; une teinte laiteuse, tirant sur le jaune ou le vert, suivant l'éclairage et l'heure du jour, en rehausse le ton, et la lumière, en se jouant à travers les bouillons du verre, leur donne une teinte irisée du plus heureux effet.

Une étude complète sur l'église d'Aubazine devrait donner une large place aux stalles de bois si curieusement décorées, avec leurs miséricordes où l'artiste a sculpté tour à tour des anges d'une

jeunesse et d'une pureté adorables et des grotesques portraits de quelque infortuné convers de la plus amusante fantaisie; elle ne ne devrait pas oublier la *Pieta* de pierre, dans laquelle la raideur et la gaucherie de l'exécution rendent plus poignant le supplice de la Vierge et plus douloureux le corps du Christ qu'elle tient presque cassé sur ses genoux; enfin, elle devrait s'étendre longuement sur l'admirable tombeau du fondateur de l'abbaye et sur la double procession des religieux vivants et des religieux ressuscités (Le Musée du Trocadéro en possède le moulage). Il n'entrait pas dans notre cadre de parler de ces merveilles d'art : l'église toute nue est assez remarquable pour mériter l'attention pieuse des artistes et des historiens.

A. MOULINS.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✣ ✣ ✣ **Les objets d'art des évêchés et séminaires.** — L'administration des domaines devant incessamment procéder à l'aliénation des objets mobiliers garnissant les archevêchés, évêchés et séminaires dont l'Etat, les départements et les communes ont recouvré la libre disposition en vertu de l'article 1er de la loi du 2 janvier 1907, le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts s'est préoccupé de prévenir la perte de ceux des objets dont la conservation pourrait présenter un intérêt artistique ou historique. A cet effet, il a chargé M. Marcou, inspecteur général des monuments historiques, de faire procéder à l'établissement de la liste générale des objets qu'il y aurait lieu de soustraire à l'aliénation. En ce qui concerne leur attribution définitive, le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts estime que, dans un intérêt d'ordre général et dans un esprit de décentralisation, il y a lieu, chaque fois que leur sécurité pourra se trouver assurée, de les maintenir dans leur lieu d'origine, et, plus particulièrement, dans le musée de la région.

D'autre part, une des sociétés provinciales dont l'activité s'est le plus manifestée dans ce sens, l'Académie nationale de Reims, renouvelant un vœu général formé par elle en 1905 en faveur des édifices religieux, insiste pour que les collections de tout genre dépendant des musées et autres établissements supprimés soient conservées sur place. Il est évident cependant qu'en bien des cas la sauvegarde ne pourra être assurée dans les locaux mêmes où les objets ont figuré jusqu'ici. Nous annonçons plusieurs transferts opérés déjà dans ces conditions et qui ont enrichi nos collections départementales. La question se posera aussi, notamment à Orléans, pour le très beau buste en bronze de Philippe de Morvillier par Germain Pilon. On a insisté également pour que l'ensemble des tapisseries et objets d'art réunis dans l'archevêché d'Aix ne soit pas déplacé. Il faut espérer que l'opinion publique et les dispositions administratives que nous rappelons agissant de conserve arriveront à empêcher des dégradations et des dispersions lamentables.

✣ ✣ ✣ **Le théâtre de Nancy.** — Le théâtre de Nancy ayant brûlé, il y a quelque temps, il s'agit aujourd'hui de le reconstruire. Bâti au XVIIIe siècle par l'architecte Héré, il occupait l'un des quatre pavillons si harmonieux dans leur ensemble et leur composition de la place Stanislas. La nécessité de construire un théâtre plus grand que l'ancien qui était devenu insuffisant pour le chiffre de la population actuelle, fait craindre qu'on ne soit obligé, en le réédifiant sur son ancien emplacement, de le faire plus élevé. Lors même que les surélévations seraient bien en retrait sur la façade du nouvel édifice, comme on le prétend, elles n'en risquent pas moins de détruire la belle ordonnance de la place Stanislas. N'aurait-il pas mieux valu en construire un tout nouveau, aussi spacieux qu'il serait nécessaire, dans toute autre partie de la ville de Nancy, où il eût été sans doute facile de trouver un emplacement convenable?

✣ ✣ ✣ **Exposition rétrospective de portraits de femmes à Bagatelle.** — La Société nationale des beaux-arts a projeté et va ouvrir, pendant la durée des Salons aux pavillons de Bagatelle, une exposition consacrée aux portraits de femmes sous la troisième République. Elle a également l'intention d'y organiser en 1908 une exposition rétrospective de portraits d'enfants, et, en 1909, une autre de portraits d'hommes célèbres.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.





Statuette en bronze trouvée à Montdidier.

Ier siècle après Jésus-Christ.

(*Musée du Louvre.*)

//
Musées et Monuments
DE FRANCE

LES BRONZES DE MONTDIDIER
Acquisitions récentes du Musée du Louvre
(PLANCHE 21.)

Au mois de janvier dernier, le département des antiquités grecques et romaines a eu la bonne fortune d'acquérir deux intéressantes statuettes en bronze, trouvées aux environs de Montdidier (Somme). Ces deux bronzes dépendaient de la succession de M. le baron de Varenghien, président honoraire à la Cour d'appel de Douai, qui les avait achetés au moment de leur découverte, vers 1830, lorsqu'il était lui-même procureur du Roi à Montdidier.

Mon savant confrère, M. Georges Durànd, archiviste de la Somme, a bien voulu, sur ma demande, faire quelques recherches pour découvrir la provenance exacte de ces deux bronzes et fixer la date de leur découverte, mais son enquête est demeurée infructueuse. M. de Beauvillé n'en dit rien dans son *Histoire de Montdidier*; on n'en trouve aucune mention dans les publications locales. Il semble que l'heureux possesseur de ces monuments les conservait dans son cabinet pour en jouir lui-même et probablement pour en procurer la jouissance à ses intimes, mais sans penser à les faire connaître au public. Après plus de soixante-quinze ans d'attente, ils méritent assurément d'être signalés à l'attention des amateurs et des archéologues.

Les décrire soigneusement me parait être un des meilleurs moyens d'en démontrer l'intérêt.

Le premier n'a pas moins de 0 m. 35 de hauteur. C'est une des plus importantes figures du Soleil découvertes en France. Ni à Saint-Germain, ni à la Bibliothèque nationale, ni au Louvre on ne possède une représentation en bronze de cette divinité d'une dimension aussi considérable (1). Des textes votifs trouvés sur différents points de la Gaule, et où le nom du Soleil est souvent associé à celui de la Lune, prouvent que le culte des dieux était répandu dans notre pays à l'époque romaine; une inscription de Néris mentionne vraisemblablement un temple du Soleil, [*templum dei*] *Solis*, existant autrefois dans cette localité; des bas-reliefs en marbre ou en pierre représentent le Soleil sous un aspect qui a fait souvent confondre ses images avec celles d'Apollon. Au point de vue iconographique, la série des figures en bronze du Soleil est la plus intéressante à étudier parce que c'est celle qui, grâce à la solidité de la matière, nous est parvenue dans l'état le moins précaire.

La statuette de Montdidier nous montre le dieu debout, presque entièrement nu; tout le poids du corps repose sur la jambe droite tandis que la gauche est légèrement pliée, le pied de ce côté touchant à peine la terre par l'extrémité du gros orteil. Une chlamyde, retenue sur l'épaule droite par une fibule, couvre les deux épaules, une partie de la poitrine et le haut du bras gauche; elle retombe sur le dos avec raideur, sans former un seul pli; l'étoffe est absolument plate; actuellement elle ne dépasse pas la ligne des reins, de sorte qu'elle a l'apparence d'un mantelet court, mais il en manque certainement un pan qui devait descendre plus bas et couvrir en arrière la partie haute des jambes.

(1) M. G. Durufié conserve dans son cabinet un masque radié du Soleil, de très beau style, qui, avant de lui appartenir, a passé par les collections Fould et J. Gréau.

Une entaille et un rivet encore en place montrent en effet qu'il y a eu là un morceau ajouté, lequel a disparu.

Le haut du visage est encadré par la série ordinaire des boucles caractéristiques de la chevelure du Soleil; la boucle qui surmonte le sommet du front est plus forte et plus élevée que les autres. Les lèvres sont légèrement entr'ouvertes; les yeux, vides aujourd'hui, étaient incrustés de métal précieux; la tête est entourée de sept grands rayons à base quadrangulaire dont un seul est brisé. Le bras droit est levé ; la paume de la main, plus élevée encore que le bras, est tournée en dehors comme si le dieu faisait vers la terre un geste de protection (1). L'avant-bras gauche abaissé a disparu à partir du point où il apparaissait au-dessous du manteau.

La façon dont cette figure a été confectionnée mérite un moment d'attention. Dans son état actuel, c'est un précieux document pour étudier les procédés techniques des fondeurs gallo-romains. Elle était originairement composée de cinq pièces qui s'ajustaient les unes avec les autres : les jambes, l'abdomen, la partie droite du torse forment la principale pièce (2); un second morceau se compose de la tête radiée, de l'arrière-bras gauche et de la partie gauche du torse, mais en réalité cette partie gauche du torse n'existe pas, étant remplacée par une draperie qui est censé la recouvrir ; la troisième pièce, c'est le bras droit; la quatrième se composait de l'avant-bras gauche qui a disparu ; la cinquième était ce pan de draperie, ajusté et rivé en arrière, que nous avons signalé plus haut. De ces différentes pièces, les unes, comme les bras, avaient été fixées à l'aide d'une soudure, les autres, comme le pan du manteau, étaient retenues par des rivets. Grâce aux accidents qui ont amené la désagrégation de ces pièces, on peut faire aujourd'hui très facilement toutes ces constatations.

Certains manques de fonte ont obligé l'ouvrier à parfaire son œuvre à l'aide de pièces de fonte complémentaires, système employé fréquemment à l'époque romaine : ces pièces ne sont visibles qu'à la partie postérieure de la figure. On en remarque deux rectangulaires à la jambe gauche, une de forme ovale sous la cuisse droite, deux rectangulaires sur la draperie, au-dessous du cou.

Le mouvement général est celui qui se retrouve le plus souvent dans les images du Soleil exhumées en Gaule (1). Le bronze est de fabrication indigène et, dans l'exécution, il offre quelques inégalités. Certaines parties sont assez bonnes, d'autres le sont beaucoup moins. Le manteau, notamment, est d'une simplicité déconcertante. La tête présente une importance exagérée; elle est trop forte et, malgré la recherche avec laquelle les détails en ont été traités, elle produit un effet étrange que ne parvient pas à atténuer l'apparence puissante qu'on a voulu lui donner. Sa position, légèrement renversée, s'accorde d'ailleurs avec le mouvement de la main et avec l'inclinaison du torse, rejeté en arrière. Malgré ces réserves, un tel ex-voto, consacré par un fidèle dans quelque sanctuaire de l'ancienne province de Belgique, constitue une représentation religieuse recommandable par ses dimensions, par son état de conservation et par sa provenance.

Le second bronze présente un intérêt d'une tout autre nature. La figure n'appartient pas à la série mythologique; elle nous change un peu de ces dieux romains, plus ou moins immobiles dans leur majesté de commande et dont les répliques nombreuses garnissent les vitrines de nos musées. Sans doute il faut y reconnaître un sujet de genre, traité par une main très sûre d'elle-même, avec une virtuosité saisissante. C'est une véritable œuvre d'art qui mérite d'attirer l'attention et dont l'image nous a paru digne d'être reproduite dans cette revue.

Un homme imberbe, aux formes solides mais bien proportionnées, aux cheveux courts, frisés et abondants, s'avance d'un pas rapide ; sa démarche n'est pas dépourvue de dignité. Il paraît être dans toute la force de l'âge : sa tête est légèrement tournée vers la droite ; sa physionomie, son front soucieux, ses lèvres serrées, ses yeux, son geste, tout dénote chez lui une préoccupation assez vive. Son regard est dirigé en avant, un peu à droite vers un but que sa main étendue désignait probablement. Par malheur le bras droit, fondu à part, est dessoudé

(1) Ce geste est caractéristique; cf. la statuette du Louvre trouvée dans la Basse-Égypte, Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n° 77.

(2) Sur le torse, au-dessous de l'épaule droite, apparaît une des extrémités de la chlamyde ornée d'une bouffette, point de repère excellent pour rapprocher les deux premières pièces.

(1) Voir notamment le bronze de l'intendant Foucault : Babelon-Blanchet, *Notice des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, n° 113.

et n'a pas été retrouvé; ce bras manque donc aujourd'hui en entier, de sorte que nous ne pouvons pas dire exactement quel était le geste de la main, ni savoir si cette main tenait quelque chose. Ce détail eût été nécessaire à connaître pour interpréter la figure avec plus de sûreté.

Le costume est fort simple et semble prouver que le personnage appartient à une condition plutôt modeste : tunique courte, sans manches, rétenue à la taille de façon à ne point contrarier la liberté des mouvements et ne descendant même pas jusqu'aux genoux ; l'étoffe légère laisse deviner un embonpoint naissant; manteau également court, sorte de *sagum* attaché par une fibule ronde, couvrant l'épaule gauche et retombant en arrière en se détachant du corps un peu au-dessus des reins. Le bras gauche est nu ; la main largement ouverte repose sur la hanche, le pouce en dehors, les doigts restant cachés et comme enveloppés dans un pli du manteau. Aux pieds sont attachés par des lanières de véritables souliers de cuir, lacés sur le cou-de-pied. Est-ce une chaussure militaire plus fermée que la *caliga* ordinaire avec laquelle elle offre certains points de ressemblance ?

La statuette mesure exactement o m. 21 de hauteur. Elle repose sur sa base antique, de forme rectangulaire, haute de o m. o3, large de o m. 07, longue de o m. 11. On peut hardiment faire remonter l'exécution de ce beau bronze au premier siècle de l'empire. Les traits de l'homme sont à coup sûr ceux d'un véritable Romain ; ils rappellent à la fois ceux de Néron et ceux de Vitellius ; il est cependant bien certain qu'il ne s'agit ni de l'un, ni de l'autre de ces augustes personnages.

L'expression du visage est assez curieuse à observer; les moindres détails de la physionomie sont rendus avec une sincérité remarquable. La bouche est close, aucune parole ne sort des lèvres; on devine toutefois qu'une pensée énergique doit être le corollaire de ce regard dur et quelque peu menaçant. La vie circule dans ce corps robuste : les signes de sa vigoureuse structure sont aussi visibles sous les plis de la tunique que dans les parties nues, aux jambes, áu cou et au bras. L'artiste les a exprimés avec autant d'habileté que d'heureuse franchise. L'ensemble est d'une facture large et ferme.

Est-ce un personnage militaire ? un soldat ? un officier donnant un ordre ou entraînant ses hommes? Si le geste, et même si le manteau et la chaussure paraissent convenir à cette hypothèse, il faut reconnaître que l'absence d'une arme quelconque, offensive ou défensive, ne permet guère de la soutenir sans hésitation.

Il existe dans la collection Dutuit un bronze, autrefois appelé l'*Acteur*, dont un second exemplaire se trouvait dans la collection Milani de Francfort. A première vue, ce bronze, par certains côtés, semble pouvoir être rapproché de la statuette de Montdidier, mais en regardant de plus près le bronze Dutuit, on s'aperçoit bien vite que le personnage est de condition très humble; il est barbu et d'une corpulence vulgaire ; il court, les pieds nus ; le torse est enveloppé dans un manteau étriqué ; son attitude est plutôt très commune. Le rapprochement n'est que superficiel. Le bronze Dutuit appartient à la série des représentations créées par les Alexandrins ; c'est un de ces types empruntés à la vie des petites gens ou des gens de métier, pêcheurs, paysans ou esclaves, types qui avaient si rapidement conquis la vogue dans le monde romain. Le bronze de Montdidier a une allure toute différente : l'attitude ferme et digne du personnage, la façon remarquable dont l'anatomie a été étudiée, la tendance réaliste de l'exécution, le mouvement du corps si bien compris et si bien rendu fournissent quelques raisons de se demander si l'artiste qui a exécuté cette figure, au premier siècle de l'Empire, n'aurait pas été chercher son inspiration dans les ateliers de l'école de Rhodes.

Il me parait difficile de déterminer dès maintenant avec certitude l'action du personnage et par conséquent d'indiquer le sujet de cette œuvre d'art. Pour le moment, c'est une satisfaction suffisante pour moi de pouvoir la signaler à l'attention de ceux qui voudront l'étudier de plus près.

Les bronzes de Montdidier ne se trouveront pas dépaysés au Louvre. Ils y prendront place à côté de quelques monuments de même nature, découverts en Picardie et qui sont entrés dans nos Galeries nationales sous la Restauration, avec la célèbre collection du chevalier Durand. Telle est la belle statuette de Mars, de travail grec, trouvée entre Montreuil et Abbeville, qui a fait partie du cabinet Beaucousin ; telle est l'intéressante figure d'un jeune Satyre, portant un cratère sur l'épaule droite provenant de Camon près d'Amiens.

A. Héron de Villefosse.

DEUX RELIQUAIRES FRANÇAIS
DE L'ÉPOQUE DE CHARLES V OU DE CHARLES VI
au British Museum et au Musée du Louvre

(PLANCHE 22.)

LORSQU'ON lit les anciens inventaires des trésors qui ont appartenu à Charles V ou au duc Jean de Berry, on se prend à regretter que tant d'objets d'ingénieuse facture aient disparu; et, en même temps, on éprouve un vif sentiment de gratitude à l'égard des rédacteurs de ces inventaires, qui ont mis tant de bon vouloir et de soin à nous faire la description d'œuvres qui fatalement devaient être livrées au creuset.

Quelques joyaux français de cette époque ont cependant échappé à la destruction. Nous citerons un reliquaire du Louvre, le petit cheval d'or d'Altœting, et la coupe dite du Baron Pichon, où se trouve retracée en émaux translucides la légende de sainte Agnès; revenue à Paris, cette pièce en est sortie de nouveau pour entrer au British Museum.

C'est encore dans les collections du même musée que l'on peut voir, depuis peu d'années, un magnifique reliquaire d'origine française de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe siècle (1).

Cette œuvre, haute de 0m,303, est en or fondu, ciselé, gravé et émaillé. Elle est disposée sur un soubassement hexagone pourvu de créneaux porté sur six piliers formés de tourelles percées de fenestrelles et de meurtrières et munies de volets. On accède à cette forteresse en miniature par un perron défendu par une tourelle.

De cette base, dont deux parois extérieures sont décorées d'un revêtement d'azur aux fleurs de lis d'or sans nombre, s'élève un monticule portant un cadre cintré. Ce dernier, qui est décoré de perles fines, de pierres précieuses et de feuillages rapportés, contient une représentation du *Jugement dernier*. Jésus-Christ apparaît en souverain juge sur l'arc-en-ciel; ses pieds sont posés sur le globe terrestre; au-dessus de sa tête se tiennent des anges portant les instruments de la passion. Il lève la main droite comme pour rendre un oracle. Devant lui sont agenouillés, à sa droite, la Sainte Vierge, à sa gauche, saint Jean-Baptiste. Entre ces deux personnages se trouve une épine provenant de la sainte Couronne, ainsi que cela résulte d'une inscription qui se lit sur une banderole posée au bas du cadre cintré : *Ista est una spinea* (sic) *corone domini Ihesu Xristi*.

Dans les tourelles du soubassement se tiennent des anges qui sonnent du cor, pour réveiller les morts; et ceux-ci, fidèles à l'appel, rejettent le couvercle de leur cercueil et se lèvent. Autour du cadre cintré sont disposés les bustes des douze apôtres qui tiennent chacun leur attribut caractéristique; leurs gestes et leur attitude sont empreints de sentiment et de naturel. Au-dessus du cadre apparaît, en buste, dans une gloire irradiante inscrite dans un cercle de perles fines, de saphirs, de rubis, etc., le Père Éternel, le front ceint de la couronne, tenant le sceptre et le globe; deux petits angelots tendent vers lui leurs mains suppliantes. Le revers du cadre est occupé par deux figures en relief délicatement ciselées, mais dépourvues d'émail, représentant saint Michel et saint Christophe. Nous regrettons vivement de ne pouvoir mettre sous les yeux du lecteur cette partie du monument. Il eût été très intéressant, en effet, d'être à même d'étudier ces figures, qui nous ont paru, grâce à leurs dimensions, plus caractérisées que celles qui décorent la face antérieure.

Le reliquaire, qui fait partie du legs Waddesdon, est apparenté, sous le rapport de l'esprit, du style et des procédés techniques, avec le curieux ex-voto conservé dans le sanctuaire d'Altœting. Le cadre cintré qui a été décrit plus haut évoque la niche de fleurs rehaussées de pierres précieuses et de

(1) *The Waddesdon Bequest. The collection of Jewels, plate and other works of art, bequeathed by Baron Ferdinand Rothschild,* M. P.; *a trustee of the Museum London,* 1899. Le reliquaire est donné (p. 14, n° 67) comme une production espagnole de la fin du XVIe siècle (late 16th century); c'est sans doute l'aspect animé des figures émaillées qui aura fait porter ce jugement. On voit une reproduction du reliquaire dans l'ouvrage : *The Waddesdon Bequest Catalogue of the Works of art, bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild* M. P. 1898, by Charles Hercules Read, Keeper of the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography.

Nous saisissons la présente occasion pour remercier notre collègue M. Dalton du concours qu'il a bien voulu nous prêter.



Reliquaire de la Sainte Epine.

Fin du XIVe siècle.

(Bristish Museum.)



Cliché Giraudon.

Reliquaire de la chapelle du Saint-Esprit.

Fin du XIVe siècle.

(Musée du Louvre.)

perles qui abrite, dans cette pièce, l'image de la Mère de Dieu. Mais ce qui est plus caractéristique encore, c'est la présence des plaques d'azur au semis de lis d'or dont il a été question plus haut.

Cette particularité est sans nul doute la preuve que le reliquaire a été commandé par le roi pour être donné soit à un personnage de qualité, soit à un sanctuaire connu. Saint Louis, qui avait rapporté la sainte Couronne de la Palestine, donna maintes des épines et son exemple fut suivi par ses successeurs. Actuellement la Couronne, dans le trésor de Notre-Dame à Paris, en est entièrement dépourvue (1).

Mais revenons au reliquaire lui-même. Les figurines du Père Éternel, de Jésus-Christ et des apôtres semblent l'emporter, par la vivacité des expressions et la finesse de la facture, sur celles du petit monument d'Altœting.

Il y a toutefois entre les deux œuvres assez de points de ressemblance pour croire à une origine ou à une provenance commune : elles émanent au moins de deux maîtres appartenant à un même centre artistique.

D'après Em. Molinier (2), « le petit cheval d'or d'Altœting, l'un des monuments les plus considérables sur lesquels on rencontre l'emploi de l'émaillerie translucide, fut offert par Isabeau à son mari au premier de l'an 1404 ; par conséquent, c'est une pièce qui remonte au moins à l'année précédente (3). Dérobé avec beaucoup d'autres monuments, notamment une vierge d'or, fondue à la fin du siècle précédent par le frère de la Reine, il est depuis plusieurs siècles déjà conservé en Allemagne ». Il ne faut pas trop regretter, suivant la remarque d'Em. Molinier, cette circonstance, car il est fort probable que s'il était demeuré en France il aurait disparu très peu de temps après sa fabrication comme les autres pièces du trésor de Charles VI.

« Si nous nous en rapportons, dit encore Em. Molinier (4), aux comptes royaux de l'époque de Charles VI, nous n'avons que l'embarras du choix pour nommer un orfèvre qui aurait été capable de créer une telle œuvre, mais il est vraisemblable que nous ne saurons jamais si ce morceau est de Claux de Fribourg ou de Simonnet le Beck, de Hermann Roussel, de Hans Croist ou de Hennequin Duvivier qui avait déjà travaillé sous Charles V. Cependant, à ne considérer que le style général de l'œuvre, à considérer aussi la complication de ce monument, on serait porté à y retrouver la main de l'un de ces orfèvres allemands qui, au XIVᵉ et au XVᵉ siècle, ont travaillé à la cour du roi de France ».

Il est un détail dans le reliquaire du legs Waddesdon qui nous engagerait à adopter à son sujet la même manière de voir, c'est le style des figures ciselées sur le revers. Si nos souvenirs ne nous trompent pas, elles semblent avoir plutôt une saveur un peu exotique, bien différente des productions purement françaises.

On pourrait encore appliquer en une certaine mesure à notre reliquaire ce que Em. Molinier disait du cheval d'Altœting (1) :

« Ce qui, dans ce monument, est surtout intéressant au point de vue du style décoratif, c'est l'abus qu'a fait l'orfèvre de la représentation de feuillages et de fleurs, de toute cette végétation qui forme, au-dessous de l'image de la Vierge assise sur un trône, une sorte de dais ou de tourelle qui donne à ce bijou l'apparence d'un jouet d'enfant plutôt que d'une œuvre d'art. »

Le reliquaire de la chapelle du Saint-Esprit conservé dans la galerie d'Apollon au Louvre est moins pittoresque, moins brillant peut-être que celui du legs Waddesdon ; mais il l'emporte sur ce dernier, sous le rapport architectonique, point de vue qui semble avoir préoccupé médiocrement l'auteur du reliquaire de la Sainte-Épine. Ce n'est pas un décor ingénieux, mais un édicule en miniature. A vrai dire le support engagé dans quatre tourelles d'angle ne peut être cité comme une combinaison logique et heureuse ; mais à part cette restriction, l'ordonnance du reliquaire est ingénieuse et assez rationnelle. Les profils, les dais, les contreforts, les redans, en un mot les moindres détails décèlent une main familiarisée avec le dessin architectural. L'auteur du reliquaire du British

(1) Cf. F. DE MÉLY, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*. Chapitre sur la « Sainte-Couronne ».

(2) *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie*, t. IV, p. 219.

(3) J. LABORDE, *Le Rœssel d'Altœting*. (*Annales archéologiques*, t. XXVI, p. 119 et 126). — Gonse, *L'art gothique*, p. 346.

(4) *Op. cit.*, t. IV, p. 220.

(1) DARCEL et MOLINIER, *Catalogue de l'orfèvrerie et des émaux du Musée du Louvre*, nº 946 ; gravé dans LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 1ʳᵉ édition. *Album*, pl. I. Ce monument a été également gravé par Jacquemart, dans BARBET DE JOUY, *Gemmes et Joyaux*.

Museum n'a pas dédaigné toutefois l'art du constructeur pour la base même de son travail et, en cela, il est facile de constater qu'il se rattache à un type conçu par un devancier.

Le reliquaire de la chapelle du Saint-Esprit est, en effet, plus ancien. Ce fait résulte non seulement de l'architecture, mais aussi du costume de sainte Catherine et de sainte Barbe qui portent l'une et l'autre une cotte laissant la gorge à nu. Or ce costume était précisément à la mode à la fin du XIVe siècle.

Les figurines sont d'un style incertain, hésitant, et partant, elles contrastent très fort avec celles du reliquaire du British Museum d'une facture si vivante. Mais l'examen des deux œuvres montre qu'on a eu recours de part et d'autre aux mêmes procédés : dans l'emploi des sertissures à griffes, des émaux opaques et translucides, et dans le choix des perles fines et des pierres précieuses.

Il y a donc lieu de croire que cette pièce célèbre appartient aux mêmes ateliers parisiens travaillant pour les rois de France à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle ; et les deux pièces rapprochées du British Museum et du Louvre peuvent nous donner quelque idée de ces somptueuses pièces d'orfèvrerie créées pour ces princes magnifiques de la famille des Valois dont les inventaires nous décrivent copieusement les trésors en grande partie disparus.

On peut signaler encore en France, à la cathédrale du Puy, un reliquaire qui n'est pas sans rapport avec les précédents. Il a été étudié et reproduit, mais malheureusement d'une façon insuffisante, par M. de Mély (1). C'est en effet encore un reliquaire de la Sainte-Épine qui paraît appartenir à la fin du XIVe siècle ; certaines tourelles qui le décorent sont à rapprocher de celles que nous examinions tout à l'heure. Malheureusement, le reliquaire a été fortement restauré au XIXe siècle et l'on n'est pas absolument fixé sur son origine.

J. DESTRÉE.

LES TABLEAUX DE LA CONFRÉRIE DU PUY NOTRE-DAME

Au Musée de Picardie à Amiens

(PLANCHE 23.)

LES célèbres tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame et quelques autres peintures sur bois, que conservait naguère l'évêché d'Amiens, viennent d'être déposés au musée de cette ville.

Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler à ce propos que, dans le courant du moyen âge, des confréries à la fois religieuses et littéraires s'étaient formées dans plusieurs villes des Pays-Bas et du Nord de la France sous le nom de confréries du *Puy Notre-Dame* — et non pas de Notre-Dame du Puy, comme on le dit à tort, trop souvent. — Celle d'Amiens fut une des plus florissantes : c'est aussi une des mieux connues. Entre autres obligations, le maître élu chaque année devait faire exécuter à ses frais et offrir en l'honneur de la Vierge Marie, un tableau qui était déposé dans la cathédrale, d'abord durant un an, puis à demeure, à partir de 1494. Au XVIIIe siècle, le chapitre fit disparaître ces tableaux, sous prétexte qu'ils encombraient l'édifice. Fort peu ont échappé à la destruction, une vingtaine environ, parmi lesquels sept se trouvaient à l'évêché d'Amiens (2).

Parmi ceux-ci, les quatre premiers, qui appartiennent à quatre années consécutives, sont justement célèbres et peuvent compter parmi les plus belles œuvres de la peinture française du commencement du XVIe siècle (3).

Le premier, offert par Antoine Picquet, maître

(1) *Op. cit.*, fig. 24. Voir aussi AYMARD et HIP. MALIGNE, *Album d'archéologie religieuse*, Paris, 1857, fol. pl. VII.

(2) Sur la confrérie du Puy d'Amiens, voir notamment A. BREUIL, *La Confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens* (*Mém. de la Soc. des Antiquaires de Picardie*, in-8, t. XIII, p. 485). — RIGOLLOT et BREUIL, *Les œuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens* (Même collection, t. XV, p. 391). — E. SOYEZ, *Le Puy Notre-Dame, ancienne confrérie amiénoise*, Amiens, 190., in-4, — etc.

(3) Ils ont été reproduits en héliogravure dans DEHAISNES, *L'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, etc. (*Revue de l'Art chrétien*, 1889 et 1890) et dans G. DURAND, *Monographie de l'église N.-D. cath. d'Amiens*, t. II.



Tableaux de la Confrérie du Puy Notre-Dame.

(1518— 1521)

(Musée de Picardie à Amiens.)

en 1518 (vieux style) (1), représente la Vierge Marie debout sous un dais, ayant devant elle une balance dans laquelle deux femmes somptueusement costumées pèsent des pièces de monnaie et des objets d'orfèvrerie qu'elles distribuent à des mendiants. Comme dans tous les autres tableaux de la même provenance, le donateur et sa femme, entourés de leurs parents et amis, occupent le premier plan. Derrière eux sont figurés de nombreux personnages, princes et prélats, parmi lesquels on distingue le pape Léon X, le roi François Ier, l'empereur Charles-Quint, etc. Antoine Picquet avait pour refrain :

Au juste poids véritable balance.

Faisant un jeu de mots sur son nom — c'était alors fort à la mode — Antoine Desprez, maître en 1519 (vieux style), avait pris pour le sien :

PRÉ *ministrant pasture salutaire.*

Au centre de son tableau (c'est celui qui figure au centre de notre planche), on aperçoit la Vierge Marie assise dans un *pré*, entourée d'un grand nombre de personnages symboliques dont les costumes sont d'une incroyable richesse.

Le troisième tableau, présent de Laurent le Boulengier, maître en 1521 (vieux style), a malheureusement subi d'horribles mutilations. Ce qui en reste suffit à montrer qu'il était loin d'être inférieur aux autres. La Vierge, qui en occupe le centre, est debout, devant un somptueux édifice dans le style de la Renaissance. Comme dans les autres, elle est accompagnée de nombreux personnages. Laurent le Boulengier avait pour refrain :

Le vray support de toute créature.

On ne peut méconnaître dans ces trois premiers tableaux un air de famille qui semble permettre de les attribuer au même artiste.

Lorsqu'on examine de près le quatrième, qui se place chronologiquement entre celui d'Antoine Desprez et celui de Laurent le Boulengier, on y constate des nuances de facture : plus de verve, plus de tumulte, une plus grande liberté d'allure, un coloris un peu différent, et surtout une façon tout à fait remarquable de traiter le paysage, qui montrent qu'il doit être d'une autre main. Il est, d'ailleurs, d'une valeur égale à ceux-ci, sinon supérieure. Il fut offert par Nicolas le Caron, maître en 1520 (vieux style), et qui eut pour refrain :

Palme eslute au Sauveur pour victoire.

Un grand palmier se dresse au milieu de la composition, ombrageant la Vierge Marie. Une innombrable multitude de personnages : prélats, seigneurs, saints, combattants, etc., s'agite autour d'elle, à perte de vue, à travers un merveilleux paysage qu'arrose un fleuve sillonné de bateaux. Sur la rive de ce fleuve s'étend une ville au milieu de laquelle se dresse fièrement la cathédrale d'Amiens.

A ces quatre tableaux s'en ajoute un cinquième qui ne leur est postérieur que de quatre ans. Offert en 1525 (vieux style), par Philippe de Conty, avec ce refrain :

De nostre foy militante COMTESSE,

il représente un tournoi auquel la Vierge préside. D'une moins bonne facture que les premiers — il faut dire qu'il a souffert, soit d'un lavage maladroit, soit d'une longue exposition à l'air humide, — il ne manque pourtant pas d'intérêt à d'autres points de vue.

En entrant au Musée d'Amiens, ces cinq tableaux ont enfin réintégré leurs splendides cadres de bois sculpté dont, par suite de circonstances qu'il serait trop long de rappeler, ils étaient séparés depuis 1825.

Deux autres appartiennent à une époque beaucoup plus moderne. Sans avoir la haute valeur artistique des précédents, ils contiennent, cependant, quelques bons portraits.

L'un est le présent de Jean Boullet, maître en 1603, qui avait pour refrain :

Arch triomphal peint d'histoires nouvelles.

L'autre (1) est celui du chanoine Adrian de Lamorlière, l'auteur des *Antiquitez.... de la ville d'Amiens* et d'autres ouvrages, qui fut maître du Puy en 1618, avec ce refrain contenant un jeu de mots sur son nom :

Vierge qui vint LA MORT LIER *au monde.*

(1) Il ne faut pas oublier qu'à Amiens, la municipalité renouvelait la date le 25 mars, et l'administration royale à Pâques. Il en résulte que, d'une façon comme d'une autre, le maître du Puy élu le 2 février porte toujours sa date au vieux style. Il faut donc ajouter 1 à la date de l'année que porte le maître, pour avoir le vrai millésime, suivant notre manière de compter. Ainsi Antoine Picquet, maître en 1518, le fut en réalité en 1519, et ainsi de suite jusqu'à l'année 1570, à partir de laquelle on suivit le nouveau style, c'est-à-dire celui qui consiste à renouveler la date avec l'année elle-même, au 1er janvier.

(1) Il est reproduit dans E. SOYEZ, *Adrien de la Morlière, historien d'Amiens* (*Mém. de la Société des Antiquaires de Picardie*, in-8, t. XXXII, p. 451).

L'évêché d'Amiens possédait encore un autre tableau disposé comme ceux-ci, c'est-à-dire avec la Vierge au milieu, accompagnée de divers personnages, avec le donateur et son refrain :

Rose du ciel devant Dieu toute belle.

Mais il n'appartient certainement pas au Puy d'Amiens. Peut-être vient-il de celui d'Abbeville dont nous ne possédons pas la liste complète des maîtres non plus que celle de leurs refrains. D'un art très médiocre, il semble remonter à la première partie du règne de Henri IV.

Plus ancien, et d'une valeur non moins grande que les quatre premiers tableaux du Puy, est un milieu de triptyque, morceau tout à fait remarquable de la fin du xv[e] siècle, et dont la parenté avec les volets de la Chartreuse de Thuison (1) est si grande qu'il n'est pas téméraire de le considérer comme de la même provenance et même de la même main. On y voit le Christ, debout entre le donateur et sa femme, accompagnés de saint Jean-Baptiste et de sainte Barbe. Sur le cadre sont peintes des figurines d'anges et de prophètes (1).

Cette précieuse collection est complétée par deux volets du commencement du xvii[e] siècle, mais d'une médiocre facture. Ils représentent : d'un côté, la Vierge à l'Enfant et la vision de saint François d'Assise ; de l'autre, le donateur et sa femme accompagnés de leurs saints patrons.

Toutes ces anciennes peintures, — onze en tout, — auxquelles s'ajoute l'appoint de celles que le Musée d'Amiens possédait déjà, forment une salle du plus haut intérêt et d'une valeur dont l'importance n'échappera à personne. Peu de musées de province peuvent offrir un ensemble aussi remarquable et aussi complet d'œuvres pour la plupart datées des peintres français primitifs.

Georges Durand.

(1) V. l'*Album* de la Société des Antiquaires de Picardie.

(1) Il est reproduit dans l'*Album* de la Société des Antiquaires de Picardie.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Département des peintures. — Le Conseil des Musées, à sa dernière séance, a voté, sur la présentation de M. Leprieur, l'acquisition de deux toiles capitales de Chardin. Ce sont deux portraits qui ont déjà figuré à l'*Exposition des portraits de femmes et d'enfants* en 1897 et qui vont figurer encore à l'Exposition Chardin-Fragonard. Mais ils y porteront cette fois l'étiquette *Acquis par le Musée du Louvre.*

C'est un enrichissement considérable pour nos collections qui, malgré l'abondance des toiles de Chardin, surtout des natures mortes, ne possédaient rien d'analogue à ces deux merveilleux portraits ; l'un surtout, *l'Enfant au toton*, signé et daté de 1736, gravé par Lépicié, est justement célèbre. C'est une joie de savoir assurés désormais à la France ces deux rares chefs-d'œuvre !

Dessins et aquarelles de Ravier. — Par l'intermédiaire aimable de M. Thiollier, la famille du peintre Ravier a offert au Musée du Louvre cinq aquarelles et deux dessins qui, joints aux œuvres de ce maître que possédaient déjà nos collections nationales, représenteront sous des aspects très variés ce peintre, aujourd'hui encore trop ignoré, et qui exerça sur les plus grands artistes de son temps une très réelle influence. C'est ainsi que Delacroix demanda et garda dans son atelier, au moment où il peignait le ciel de son tableau *les Croisés à Constantinople*, une des aquarelles qui viennent d'entrer au Louvre, représentant un ciel embrasé par un coucher de soleil sanglant et barré par un gros nuage noir. On retrouve cet effet, plus calme, dans le tableau de Delacroix qu'assombrissent les fumées des incendies.

A ce lot, M. Thiollier a joint deux beaux dessins de Ravier qu'il possédait lui-même.

Une miniature de Prud'hon. — M. Jul[es] Maciet, dont la générosité s'est si souvent [et] toujours si heureusement manifestée pour no[s]

musées nationaux, vient d'offrir au Louvre une préparation de miniature sur ivoire reproduisant exactement le portrait de Mme Jarre par Prud'hon et que l'on peut à bon droit attribuer au maître lui-même. Les miniatures de Prud'hon sont rares, et le Louvre n'en possédait point encore. Celle-ci présente en outre le grand avantage de nous conserver l'aspect ancien du portrait de Mme Jarre avant que les bitumes aient assombri les ombres et détruit certaines délicatesses de modelé de cet admirable portrait.

J. G.

✤ ✤ ✤ **Sculptures du moyen âge.** — C'est encore une exquise figure de Vierge du XIVe siècle qui va faire son entrée au Louvre avec un bois dont l'acquisition vient d'être décidée et qui est certainement l'une des pièces les plus belles que l'on connaisse dans ces séries si riches et si goûtées aujourd'hui.

La statuette était jadis, affirme-t-on, conservée à Abbeville et elle offre d'assez nombreux rapports de style et d'expression avec la célèbre Vierge dorée d'Amiens. Elle ressemble beaucoup aussi aux plus beaux des ivoires que nous ait donnés l'art précieux, élégant et raffiné de cette époque.

✤ ✤ ✤ **Tapisserie d'après Simon Vouet.** — Lorsque fut installé au Louvre le Musée du mobilier français des XVIIe et XVIIIe siècles, il y a six ans, on avait décoré la première salle, consacrée à l'époque de Louis XIV, de deux tapisseries des Gobelins représentant l'une le *Parnasse* de Raphaël, l'autre la *Visite du Roi à la Manufacture*. Cette dernière pièce, qui faisait défaut à la série de l'*Histoire du Roi* que l'on s'est proposé de réunir complète dans les grands appartements de Versailles, vient d'y être transportée. Mais elle a été remplacée au Louvre par une tapisserie d'une valeur décorative au moins égale et d'un intérêt historique peut-être encore supérieur. Il s'agit du *Moïse sauvé des eaux* qui fut exécuté d'après les cartons de Simon Vouet, dans l'atelier des galeries du Louvre, installé sous Henri IV et dont l'activité se prolongea jusque sous Louis XIV, qui le réunit à la manufacture des Gobelins.

Le carton de Vouet est d'une largeur d'effet, d'une entente décorative magistrale qui font prévoir et dépassent peut-être ce que Lebrun réalisera de plus parfait en ce genre. Mais la bordure surtout, qui joue ici un rôle capital, est d'une ampleur magnifique.

✤ ✤ ✤ **Objets d'art de l'Extrême-Orient.** — M. Kita de Kyoto vient d'offrir au Musée du Louvre une sculpture japonaise d'une très grande importance. C'est une statuette de Bouddha en bois doré, qui date de l'époque de l'Impératrice Souiko (VIIe siècle), alors que l'introduction récente du Bouddhisme maintenait presque intactes dans les ateliers de statuaire des formules mystiques tout à fait hindoues. Le Bouddha est représenté debout, dans une attitude d'une raideur hiératique, le ventre légèrement en avant, la tête droite, les yeux bridés, les étoffes aux plis souples tombant en chutes droites de chaque côté des hanches, — cet engainement et cette verticalité simple des plis rappelant un peu notre art roman. — C'est là un monument inappréciable comme rareté, à rapprocher des deux seules grandes statues conservées au temple d'Horinji près Nara.

D'autre part, M. Robert Lebaudy a permis au Musée du Louvre de choisir dans la collection qu'il avait acquise, de M. Tronquois, interprète à l'ambassade de France à Tokio, quelques superbes estampes et quelques intéressantes peintures.

G. M.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✱ ✱ ✱

✤ ✤ ✤ Le grand hall du Pavillon de Marsan réservé aux expositions temporaires abrite depuis quelques semaines les admirables collections d'art russe ancien de Mme la Princesse Tenicheff. Nous nous proposons de revenir prochainement sur ces abondantes séries d'œuvres d'art de toute nature si libéralement offertes à notre curiosité et qui constituent pour le public parisien une véritable révélation.

L'Union Centrale offrait en même temps au maître céramiste *Delaherche* une salle où il a pu présenter dans un ensemble d'une tenue parfaite et d'une incomparable variété son œuvre des vingt dernières années.

Signalons enfin dans les salles du premier étage, complétant pour quelques mois les séries anciennes du musée, les précieux coffrets de Bagard de Mme Waldeck-Rousseau et une très belle collection d'étoffes du moyen âge et de la Renaissance appartenant à M. Bardini.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DU TROCADÉRO ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ A la liste très abondante déjà des nouveaux accroissements du Musée qui a été donnée récemment ici même par M. Enlart et qui pourrait s'enrichir presque chaque mois de nouveaux documents, il convient d'ajouter, pour leur intérêt qui est véritablement de premier ordre, deux numéros destinés à réjouir les admirateurs — et ils sont légion aujourd'hui — de notre gothique français. Ce sont, d'une part, les panneaux du sarcophage découvert récemment à Chartres, ainsi que nous l'avons annoncé au mois de mars 1906, et d'autre part un des groupes de la voussure de la grande rose de la façade occidentale de Reims. On a profité, pour mouler ce dernier, des échafaudages placés l'année dernière devant cette partie de l'édifice et qui avaient permis à quelques personnes d'admirer face à face les merveilleuses sculptures qui la décorent. Le groupe choisi pour le moulage est certainement parmi les plus beaux qui soient : c'est celui où l'on voit le jeune David apporter à Saül la tête de Goliath.

MUSÉE DE VERSAILLES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Nous avons déjà annoncé le placement dans les grands appartements du palais de Versailles d'un certain nombre de tapisseries de l'*Histoire du Roi*, une nouvelle pièce vient d'être tendue : *la visite de Louis XIV aux Gobelins*, remplaçant le carton de Pierre Dulin : *le Roi fondant les Invalides*, toile cédée au Musée de l'Armée.

Le projet de placer des panneaux de marbres de couleurs variées au Salon d'Apollon, pour encadrer les tapisseries, a été définitivement abandonné, l'essai n'ayant pas été jugé heureux ; aussi les plaques que l'on s'était un peu hâté d'encastrer dans la muraille ont-elles été enlevées.

D'autre part, pour continuer la décoration des grands appartements du château, deux nouvelles tentures viennent d'être placées dans la Chambre de la Reine. Ce sont le *Couronnement d'Esther* et l'*Evanouissement de la reine*, de la suite de l'*Histoire d'Esther* tissée à la Manufacture des Gobelins, d'après les tableaux de J.-Fr. De Troy, pièces appartenant à la série de l'atelier Monmerqué (1742 à 1751). Ces deux tapisseries venant se joindre à celle du *Repas*, mise en place dès l'été dernier, complètent le décor de cette chambre de manière parfaite.

De plus, on a sorti des magasins du Palais les grands panneaux de boiserie, œuvres de J. Verberckt, qui jadis encadraient deux glaces parallèles, placées aux murailles latérales. L'on sait que c'est sur l'ordre exprès du roi Louis-Philippe que l'architecte Nepveu fut contraint d'arracher ces boiseries en 1834, la Chambre de la Reine étant restée jusqu'alors intacte. (Voir le dessin de l'état ancien publié par M. P. de Nolhac. *Le château de Versailles sous Louis XV*, p. 103, et une note dans la *Chronique des arts*, 1905, p. 140-141.)

Deux des panneaux de Verberckt vont être encastrés à côté des tapisseries, après la réparation des dorures et de la peinture, la sculpture étant intacte ; les deux autres, qui demandent une plus sérieuse restauration, ne peuvent actuellement retrouver leur place primitive.

Sur la demande de la Commission des Monuments historiques, l'architecte du Palais, M. Marcel Lambert, est en train d'aménager une salle au rez-de-chaussée de l'aile Gabriel, qui contiendra la plupart des fragments décoratifs de sculpture et d'architecture provenant soit des bosquets détruits, soit des restaurations contemporaines. On a déjà placé dans cette salle les débris — conservés en des magasins depuis plus d'un siècle — des fontaines du *Labyrinthe*. Ce bosquet célèbre, décoré d'animaux en plomb colorié représentant des fables d'Ésope, fut détruit dès le début du règne de Louis XVI, en 1775, mais parmi les morceaux qui subsistent — malheureusement trop rares et trop mutilés — il en est encore d'admirables : singes, loups, chiens, chèvres, paons qui suffisent à montrer quelle devait être la beauté singulièrement puissante et réaliste de ces ensembles (1).

Des plombs provenant d'autres fontaines du parc (bosquet des Dômes), des vases (bassin de Neptune), des statues de pierre (du château), quelques moulages complètent ce très curieux et très instructif *Musée des témoins*, qui sera ouvert aux artistes et aux amateurs qui en feront la demande, dès son entier achèvement.

Il est à désirer que tous les morceaux intéressants existant encore en magasin viennent se

(1) Nous avons l'intention de publier une étude détaillée sur ces animaux du *Labyrinthe*, en un prochain numéro de la Revue.

ranger aux murs de cette salle, particulièrement quelques panneaux de boiseries, quelques dessus de portes échappés à la ruine des appartements du rez-de-chaussée. Tous ces morceaux sont trop importants pour être ainsi oubliés et laissés plus longtemps abandonnés à l'obscurité et à l'humidité.

MUSÉE DE BEAUVAIS ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤✤✤ Le musée départemental doit être prochainement installé dans l'ancien évêché, qui contient déjà un certain nombre d'objets artistiques d'une grande valeur, notamment de très curieuses tapisseries des xve, xvie et xviie siècles (cinq pièces de la *Vie de saint Pierre*, xve siècle; deux pièces des *Anciens rois des Gaules*, et une pièce de la *Passion*, xvie siècle, une pièce des *Batailles d'Alexandre*, xviie siècle) et un très beau meuble de salon en tapisserie de Beauvais, d'après Oudry, datant de la Restauration. Ces objets sont d'ailleurs classés.

MUSÉE DE LILLE ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

✤✤✤ On vient d'exposer au palais des Beaux-Arts de Lille un grand tableau de Louis Watteau — neveu d'Antoine Watteau — représentant le bombardement de Lille par les Autrichiens en 1792.

Au premier plan figure l'armée autrichienne; au fond, la ville de Lille avec ses clochers et ses églises. Des obus éclatent de tous côtés, à gauche surtout on remarque un véritable embrasement, du côté, semble-t-il, de l'église Sainte-Catherine.

Le tableau est signé : *Louis Watteau, l'an troisième de la République.*

La toile a été retrouvée dans les greniers de la ville où on l'avait reléguée depuis plus de cinquante ans. Elle avait été retouchée de telle façon qu'elle était devenue complètement noire. Une intelligente restauration permet d'admirer aujourd'hui dans son état primitif ce tableau historique, popularisé par une gravure très répandue de Nicolas-François Masquelier.

MUSÉE DE LYON ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

✤✤✤ Les séries de bois français anciens du Musée archéologique, déjà si riches, se sont accrues récemment d'une magnifique porte sculptée du xviiie siècle attribuée à Toro et provenant d'un ancien hôtel d'Aix-en-Provence.

MUSÉE DE ROUEN ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤✤✤ On vient d'installer dans deux salles spéciales du Musée des Beaux-Arts les collections léguées à la ville de Rouen par M. Jules Hédou. L'ensemble comprend, au milieu de meubles et de bibelots donnant assez bien la physionomie d'un cabinet d'amateur, un certain nombre de peintures anciennes parmi lesquelles on cite le *Maître à dessin* de J.-B. Piazzetta, un Teniers, un Lawrence, un Natoire, plusieurs Hubert-Robert, des Bonington, Boilly, Isabey, etc., ainsi qu'un tableau attribué aux Lenain, représentant un *Tour de cartes*. On y trouve aussi toute une collection de miniatures et une assez abondante série de tableaux modernes.

MUSÉE DE NANCY ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤✤✤ M. Jules Henner, neveu et héritier de J.-J. Henner vient de donner au Musée de Nancy une peinture du maître alsacien, intitulée *Mélancolie*, qui avait figuré en avril dernier à l'Exposition Henner au Cercle Volney.

✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤

LA SALLE A MANGER DU COMTE D'ARTOIS

Au Château de Maisons [1]

(Planche 24.)

Lorsque le château de Maisons devint la propriété de Charles-Philippe, comte d'Artois, frère de Louis XVI, ce n'était plus l'opulente demeure seigneuriale où le président à mortier René de Longueil avait reçu Mazarin et fêté le Grand Roi, où Jean-René de Longueil, membre honoraire de l'Académie des sciences, s'entretenait avec Voltaire de philosophie et de belles lettres. Si l'architecture extérieure, encore bien conservée aujourd'hui, n'avait souffert ni du temps ni des hommes, si pas une des pierres posées par François Mansart n'avait bougé, le parc et les appartements étaient quelque peu délabrés. L'héritier des Longueil, Armand de Boisfranc de Soyecourt, maréchal de camp des armées du Roi, avait fait argent, pour payer ses dettes, des tableaux, des statues, des meubles, des arbres du parc, en attendant de vendre l'immeuble même. L'acte de vente fut passé par-devant maître Pot, notaire à Auteuil, le 25 février 1777, et peu après, les travaux de restauration et d'embellissement commencèrent. Le comte d'Artois replanta le parc, construisit une orangerie, repeupla le jardin de statues d'après l'antique, commanda des meubles à Jacob, fit refaire enfin dans le goût du jour la moitié des appartements du rez-de-chaussée, ceux que le visiteur traverse aujourd'hui les premiers en allant du petit vestibule de l'aile droite au grand escalier.

Depuis, au temps du citoyen Lanchère, du maréchal Lannes, de Jacques Laffitte, de Thomas de Colmar et de Grommé, le château de Maisons a subi de nouvelles alternatives de pillages et de restaurations, de soins et d'injures. Les belles grilles du vestibule, chefs-d'œuvre de la ferronnerie du milieu du xvii[e] siècle, sont entrées au Louvre (1797); le parc a été loti et morcelé (1833); les écuries ont été rasées ; les pavillons de l'avant-cour ont été détruits (1878); le jardin qui descendait jusqu'à la Seine a été transformé, dépouillé, et enfin loti à son tour. Mais, derrière les façades contemporaines de la minorité de Louis XIV, les trois salles du rez-de-chaussée remaniées pour le comte d'Artois sont restées à peu près telles qu'elles étaient à la fin du xviii[e] siècle, et l'une d'elles, la salle à manger d'été ou *salle à manger des Nobles*, présente même un exemple très riche et très complet de l'architecture et de la décoration intérieures à la mode à cette époque.

Elle est toute de pierre blonde, de plâtre et de stuc aux blancheurs de marbre. Les murs et le plafond se renvoient une lumière si vive que l'ensemble, dépouillé de meubles, est un peu froid malgré l'abondance, sinon la profusion des ornements. Les murs décorés de colonnes et de pilastres cannelés entre lesquels s'ouvrent de larges baies ou se creusent des niches, la cheminée, les socles qui portent les statues des niches sont en pierre : et ainsi toute la partie inférieure de la salle est relativement sobre et sévère. Mais sur les socles se dressent des statues de plâtre plus grandes que nature, gracieuses ou graves allégories des saisons ; au-dessus de la cheminée et de la porte principale sourient de jeunes Bacchantes et des Renommées moulées en stuc ; au haut des murs et dans les voussures des fenêtres sont encastrés des bas-reliefs également en stuc où les chiffres de Charles-Philippe, comte d'Artois (C H. C P, A T), surmontés de la couronne fleurdelisée des Enfants de France, sont accostés de chimères, d'enfants, ou mêlés à d'élégants rinceaux ; et tout ce décor conduit progressivement le regard au riche plafond où des poutres apparentes couvertes d'ornements « de style grec » — doubles postes, perles, feuilles d'eau, rais de cœur, oves et palmettes — encadrent neuf caissons ornés, tantôt de soleils qu'entourent des branches de laurier où s'enlacent des serpents, tantôt de lyres soutenues par des griffons qui se terminent en rinceaux et en brindilles, tantôt encore de trépieds où des enfants ajustent des guirlandes et de rosaces entourées de pampres. Bien entendu, ce plafond est en stuc, et de la même matière sont

(1) Pour la bibliographie et l'étude des autres parties du château, voir : *Le château de Maisons, notice historique et descriptive*, par L. Deshairs. Paris, Calavas, 1907, in-fol. (40 planches).



Cliché Calavas.

Cheminée de la Salle à manger du Comte d'Artois.

(Château de Maisons.)

Sculptures de LHUILLIER sur les dessins de BÉLANGER.

faits les chapiteaux corinthiens sur lesquels on voit trop qu'il ne pèse pas.

L'architecte qui conçut et fit exécuter cette savante composition dans « le goût antique » nous est connu à la fois par ses dessins entrés au Cabinet des Estampes après sa mort (1818), et par les mémoires signés de son nom conservés aux Archives nationales (série R[1], 311-337). C'est Bélanger, décorateur habile et fécond, architecte des Menus-Plaisirs du Roi et, depuis 1777, premier architecte du comte d'Artois. Il avait acheté cette charge du sieur Galant, pour la somme de 36000 livres et, pour ses débuts, venait de satisfaire une fantaisie de son maître en construisant le pavillon principal de Bagatelle avec une rapidité sans exemple : en deux mois, disent les chroniques et les légendes des gravures; en un peu plus de temps si l'on s'en rapporte aux comptes. Les travaux de la salle à manger de Maisons furent sensiblement plus longs. Ils durèrent de 1779 à 1781. Bélanger soumettait ses dessins à l'approbation du surintendant des finances et bâtiments du comte d'Artois, Radix de Sainte-Foy, et lui-même avait sous ses ordres un intendant, Chalgrin, un contrôleur, Moyreau, deux inspecteurs et des commis : l'administration des bâtiments du comte d'Artois était complexe comme celle d'un roi.

Si la salle à manger de Maisons fait honneur à Bélanger, elle n'inspire pas moins d'estime pour ses collaborateurs, sculpteurs de figures et d'ornements, et d'abord pour celui qui modela les Bacchantes de la cheminée et les Renommées de la porte.

Ces figures sœurs présentent une telle harmonie dans leurs proportions, tant d'aisance dans leurs attitudes et de souplesse dans leurs draperies, un charme si pénétrant dans leurs visages, qu'on voudrait les attribuer à un artiste célèbre. Elles feraient penser à Clodion ou à Boizot si elles n'alliaient à la grâce un calme, une plénitude de formes qui rappellent un peu la sculpture du premiers tiers du XVIII[e] siècle. Les visages aussi, très larges, aux lèvres bien ourlées, aux grands yeux souriants, ne sont tout à fait ceux ni des femmes de Boizot, ni des femmes de Clodion... Mais ne cherchons pas un nom illustre. Ces figures — les archives du comte d'Artois nous l'apprennent, — sont l'œuvre d'un sculpteur oublié, dont aucun répertoire, guide ou dictionnaire n'a conservé le souvenir, et qui pourtant eût mieux mérité de la Renommée après l'avoir faite si belle. Il s'appelait Lhuillier et demeurait rue du Faubourg-Saint-Denis, vis-à-vis des Petites Écuries du Roi. C'est lui — son mémoire ne laisse aucun doute à cet égard, — qui fit, pour le dessus de la porte principale, un « *modèle composé d'un médaillon soutenu par deux Renommées de grandeur naturelle, tenant d'une main leurs trompettes, et de l'autre soutenant une guirlande de fleurs et de fruits : ledit bas-relief exécuté dans le style le plus gracieux et le plus soigné, et fini, en un mot, dans la plus grande précision.* » Il reçut, pour le *modèle*, 750 livres, pour le moule à creux perdu 100 livres, pour avoir coulé, transporté, posé et réparé le bas-relief 400 livres, « *pour le bas-relief du médaillon, composé, sur un fond de stuk, de deux femmes ornant Priape de guirlandes,* » 80 livres : au total, 1330 livres (Arch. nat. R[1], 325). Assurément, le bas-relief de ce médaillon rappelle beaucoup certaines fantaisies de Clodion, en particulier l'*Offrande à l'Amour* de la collection Secretan (catalogue de 1889, n° 218). D'autre part, Lhuillier déclare lui-même qu'il travaillait *sous les ordres et d'après les dessins de M. Bélanger...*, et celui-ci, très habile dessinateur, a pu lui donner des croquis assez poussés. Mais, si le sculpteur n'a rien inventé, il lui reste le mérite de la réalisation en relief, le mérite d'une exécution savante, large et souple.

La cheminée, dans l'ensemble, est moins harmonieuse que le dessus de porte. Il faut s'en prendre à Bélanger. Il y a, entre le bas-relief de plâtre et la cheminée proprement dite, qui est en pierre, une différence d' « échelle » dans les ornements qui empêche d'admirer sans réserves. La forme même de cette cheminée de pierre est assez insolite à l'époque de Louis XVI. Il faut, à ma connaissance, remonter jusqu'à des œuvres de la première moitié du XVII[e] siècle, jusqu'à une des cheminées du château de Cadillac et à certaines compositions de Barbet pour trouver un dessin analogue à celui de cette cymaise dont la ligne horizontale s'interrompt pour abriter, sous une partie cintrée, un aigle antique. Est-ce pour cela que, méconnaissant le caractère franchement *Louis XVI* de toute l'exécution, et interprétant mal un témoignage imprécis de Guillet de Saint-Georges (1), deux historiens de Maisons, Galichet et Darney, et après eux M. Chaumeix (dans la *Gazette des Beaux-Arts*

(1) Guillet de Saint-Georges écrit dans son Éloge de Gilles Guérin, lu à l'Académie le 7 juillet 1691 : « Toute la sculpture d'une cheminée qui est dans la grande salle d'en bas est de

de février 1905), n'ont pas hésité à attribuer la cheminée de la salle à manger d'été à un sculpteur du XVII[e] siècle, à Gilles Guérin ? Si l'aspect même de cette œuvre pouvait laisser quelque doute, un mémoire conservé aux Archives nationales (R[1], 325) nous renseigne nettement. C'est Lhuillier qui modela le « *dessus composé de deux bacchantes de grandeur naturelle ayant pour accessoires leurs divers attributs, tels que thirses, et ajustant des guirlandes de fleurs et fruits à un trépied formé de têtes de bouc, de serpents et autres ornements portés sur un pied destal décoré de diverses moulures et d'un bas-relief représentant une bacchanale* ». Il fit aussi les *Enfants satires* du socle, l'aigle antique sculpté sous la partie cintrée de la cymaise, les consoles à têtes de lion, etc., et reçut, pour le dessus en plâtre, 1730 livres; pour les modèles en plâtre de la cheminée proprement dite, 980 livres ; et enfin, pour l'exécution en pierre de cette cheminée, y compris le socle qui supporte les bacchantes, environ 3 000 livres.

Lhuillier exécuta encore ou fit exécuter dans son atelier, sur les dessins de Bélanger, toute la sculpture décorative de la salle à manger d'été, — sauf les statues des niches : — chapiteaux corinthiens, plafond, frises et voussures. Il modela ces pampres, ces rinceaux, ces enfants, ces chimères qui rappellent encore la verve de la Renaissance plus qu'ils n'annoncent la sécheresse du style Empire. Mais ce sont surtout les hauts et bas reliefs de la porte et de la cheminée qui donnent la mesure de son talent.

S'étonnera-t-on que l'auteur de ces œuvres remarquables soit un artiste ignoré ? Mais il reste encore dans les hôtels du vieux Paris bien des sculptures décoratives de la fin du XVIII[e] siècle dont les auteurs ne nous sont pas connus et qui semblent dignes d'un maître. Lhuillier était au nombre de ces maîtres modestes qui ont eu le seul tort auprès de la postérité de ne pas graver leur signature dans la pierre ou le marbre, de ne faire partie ni de l'Académie royale, ni de l'Académie de Saint-Luc, de n'exposer point aux Salons. Il vivait en un temps où la tradition de main-d'œuvre était excellente, où le « sabotage » était inconnu, où l'on sculptait bien comme on écrivait bien. Quand nous ouvrons sur les quais quelque volume poudreux daté des dernières années de l'ancien régime, « fruit des veilles » d'un moraliste justement obscur ou d'un traducteur sans gloire, ne sommes-nous pas souvent charmés par la parfaite propriété du style, la convenance, l'élégance sobre de l'expression ? Les mêmes qualités nous plaisent dans mainte sculpture anonyme de cette époque.

La destinée de Lhuillier, si inconnu quoique maître en son art, n'est donc pas singulière. Ajoutons pourtant que les officiers des bâtiments du comte d'Artois rendaient justice à ses mérites. Ils l'employèrent à Bagatelle et au palais du Temple et dans une note du 26 février 1781, l'intendant Chalgrin louait ses « talents » et son « activité » (Arch. nat. R[1], 379).

Quatre statues posées dans des niches complètent la décoration de la salle à manger du comte d'Artois. Elles mériteraient à elles seules toute une étude. Je dois me borner ici à quelques indications. Ces statues représentent *Flore* ou le Printemps, *Cérès* couronnée d'épis et vêtue de longs voiles(1), *Erigone* tenant une grappe, et la déesse des Vergers, *Pomone* (Dulaure dit *Vertumne*), portant une corbeille de fruits. Dulaure, en 1786, les attribuait aux plus grands sculpteurs de la fin du XVIII[e] siècle, à Foucou, Houdon, Clodion et Boizot, et il ajoutait : « Ces quatre statues méritent l'attention des connaisseurs. On s'arrête surtout avec plaisir devant la *Flore* de M. Foucou; ce morceau de sculpture décèle les grands talents de cet artiste et l'étude approfondie qu'il a faite de la manière antique et de la belle nature. » Dulaure, en cette circonstance, était bien renseigné. Outre la qualité même des statues, tous les documents conservés confirment ses attributions : Houdon dans une liste de ses œuvres (que M. Vitry a l'obligeance de me communiquer avant de la publier dans les *Archives de l'Art français*, indique à l'année 1781 le « *modèle d'une statue de*

sa main. » Or, il y a, au rez-de-chaussée du château de Maisons, deux grandes salles : celle que Bélanger a remaniée et une autre, située à l'extrémité opposée du bâtiment et que l'on désigne sous le nom de salon de Condé, parce qu'on croit reconnaître les traits du grand Condé dans le médaillon en bas-relief dont sa cheminée est ornée. Il est impossible de dire si Guillet attribuait à Gilles Guérin la cheminée encore intacte du salon de Condé, ou une cheminée que Bélanger aurait détruite pour la remplacer par celle qu'a sculptée Lhuillier.

(1) Je rectifie ici une erreur où m'a induit, dans l'album de Maisons, le souci de reconnaître dans les quatre figures des allégories des quatre saisons. J'ai pris à tort la femme couverte de longs voiles, dont je n'avais pas remarqué la couronne d'épis, pour un symbole de *l'Hiver* et inscrit le nom de *Boizot* sous une œuvre qui serait de *Houdon* et inversement.

Cérès, de six pieds, pour être exécutée en pierre pour la salle à manger de Maison à M. le comte d'Artois », et, dans sa lettre de l'an III à Bachelier, il cite parmi ses œuvres importantes une *Cérès en pierre à Maisons, château qui appartenait à D'Artois.* D'autre part, je trouve aux Archives nationales (R¹, 523), dans les papiers du comte d'Artois, cette note datée du 11 février 1782 : « *Les esquisses de la salle à manger de Maisons ont été faites par quatre sculpteurs. Les modèles en grand ont été faits par deux seulement, les sieurs Foucoult et Boizot. Le sieur Foucoult a reçu un acompte de 600 livres. Le sieur Boizot en demande autant...* » Il y a ici quelque ambiguïté : Foucou et Boizot ont-ils seuls, à cette date, fait leurs modèles en grand ou ont-ils fait les quatre modèles en grand, en partie d'après leurs esquisses, en partie d'après celles de leurs confrères ? La rédaction de la note aurait plutôt ce dernier sens, très vraisemblable, si l'on songe que Houdon était fort occupé et que Clodion modelait surtout des œuvres de petites dimensions.

Ainsi, la Flore est bien de Foucou, la Pomone de Boizot, la Cérès, au moins pour l'esquisse, de Houdon. Quant à Clodion, deux statuettes de terre cuite, qui lui sont attribuées, doivent être rapprochées de l'*Erigone* de Maisons. L'une est gravée dans l'ouvrage de M. Thirion (*Les Adam et Clodion*, p. 229), malheureusement sans indication d'origine : elle élève la grappe un peu plus haut et est tournée en sens inverse. L'autre fait partie de la collection Dutuit, conservée au palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Elle présente avec notre *Erigone* une ressemblance si complète qu'il est hors de doute ou que l'une a servi de modèle à l'autre, ou que toutes deux ont été faites d'après le même modèle.

Un dernier point reste à éclaircir : Les statues de la salle à manger d'Été sont actuellement en plâtre. Ont-elles jamais été exécutées en pierre ? La description de Dulaure et les notes de Houdon feraient penser qu'elles l'ont été. D'autre part, il est certain que le 7 septembre 1782, quatre blocs de pierre de Tonnerre ont été portés à cet effet « aux ateliers des quatre sculpteurs figuristes, par le sieur Roche, maître maçon à Paris (Arch. nat., R¹, 325). Mais je n'ai pas trouvé aux Archives de mémoire attestant que l'exécution en pierre ait été achevée et payée. Si les statues ont été faites en pierre de Tonnerre et posées dans leurs niches, quand elles ont été remplacées par des moulages en plâtre et que sont-elles devenues ?

Aux premiers jours de l'année 1905, l'État, sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts, a acheté le château de Maisons pour le sauver de la ruine. Il est question d'y installer une annexe des Musées nationaux. Si ce projet, comme nous le souhaitons, se réalise, on trouvera dans les appartements des Longueil de grands murs vides où tendre des tapisseries. Mais il y aura peu de choses à ajouter à la salle à manger du comte d'Artois pour en faire un des rendez-vous des admirateurs de l'art français du temps de Louis XVI.

L. DESHAIRS.

MONUMENTS DE FRANCE
Documents et Nouvelles

✣ ✣ ✣ **Église abbatiale de Saint-Denis.** — M. G. Darcy, architecte de l'église de Saint-Denis, a fait replacer, ces mois derniers, dans une des chapelles de l'abside de Saint-Denis, la première du côté nord, dont la restauration n'avait pas été terminée par Viollet-le-Duc, plusieurs fragments de sculpture restés jusqu'ici dans les magasins de l'église.

On sait que ces magasins, actuellement presque entièrement vidés au bénéfice des Musées de Cluny et du Louvre, avaient reçu, lors de la dispersion du Musée des Monuments français, sous la Restauration, une quantité de monuments disparates dont les architectes de Saint-Denis se servirent pour remeubler l'église. Viollet-le-Duc fit disparaître une bonne partie de ces fragments variés, en même temps que les compléments ultra-fantaisistes qu'on leur avait donnés. Quelques-uns lui servirent à recomposer le décor des chapelles dont il entreprit la restitution.

Les fragments qui viennent de réapparaître au jour, simplement déposés dans la chapelle, du reste, et non noyés, comme au temps de Viollet-

le-Duc, dans une reconstitution polychrome, ont surtout l'intérêt d'avoir appartenu à la décoration de cette chapelle antérieurement à la Révolution. Des relevés de l'architecte Percier datant de la fin du XVIIIe siècle reproduisaient très exactement en particulier ce haut-relief de style roman où figurent le Christ et les apôtres sous une série d'arcatures en plein cintre, et qui porte une inscription relevée et publiée par le baron de Guilhermy.

D'autres fragments, appartenant certainement à l'art du XIIIe siècle, avec chapiteaux et écoinçons de feuillage ont aussi la même origine. Malheureusement, ils ont été défigurés par des polychromies et des dorures barbares appliquées sous la Restauration ou sous Louis-Philippe. Des figures dessinées au trait ou peintes les accompagnent, qui datent de la même époque, et qu'il vaudrait mieux faire disparaître, tant elles sont abominables.

Quant au morceau du XIIe siècle, s'il a échappé à ce traitement, nous avons peine à croire qu'il soit absolument sincère également, et ne porte pas au moins la trace, comme tant d'autres sculptures de Saint-Denis, de retouches et de réfections du XVIIe ou XVIIIe siècle qui en aient altéré profondément le caractère.

✢ ✢ ✢ **Les sculptures de Solesmes.** — A la suite d'une entente intervenue définitivement entre l'administration des Beaux-Arts et M. Ménage, liquidateur des biens de la congrégation des Bénédictins de Solesmes, l'église tout entière de Saint-Pierre de Solesmes, avec les incomparables sculptures qu'elle renferme, a pu être classée parmi les monuments historiques. Tous les amis de l'art français se réjouiront de cette solution, espérée et attendue depuis de longs mois, qui assure notamment à l'un des plus grands chefs-d'œuvre de notre sculpture la protection de la loi du 30 mars 1887.

✢ ✢ ✢ Conformément à un vœu émis par la commission municipale du Vieux-Paris, on vient de classer également comme monuments historiques les deux colonnes du Trône, les rotondes des anciennes barrières du parc Montceau et de la Villette, et l'Oratoire du Louvre.

✢ ✢ ✢ **Le chef-reliquaire de Saint-Baudime.** — On a annoncé récemment le vol dans l'église de Saint-Nectaire d'un chef-reliquaire de Saint-Baudime qui est une des pièces capitales de l'art de l'orfèvrerie française à l'époque romane. Le buste avait figuré en 1900 au Petit-Palais sous le numéro 1614, et avait été reproduit alors par mainte publication, notamment dans le petit catalogue illustré (Baschet, éditeur) répandu à des milliers d'exemplaires. Espérons que sa célébrité même le fera reconnaître et empêchera les cambrioleurs qui l'ont enlevé à son sanctuaire de profiter de leur larcin. Espérons aussi que les municipalités propriétaires et responsables de semblables trésors, et qui protesteraient véhémentement contre leur transfert dans des musées, auront à cœur de les protéger contre des vols de cette nature.

✢ ✢ ✢ **Une exposition du Livre.** — Le Grand Palais des Champs-Elysées abritera, cette année, dès la clôture des deux Salons, une *Exposition internationale du Livre*. Cette importante manifestation aura lieu de fin juillet au 20 octobre.

Elle aura quatre objets principaux : la librairie proprement dite, les Industries du Papier, les Journaux et la Publicité.

La Section du Livre comprendra une « rétrospective » importante des expositions d'ouvrages et de matériel typographique et lithographique, de gravures, de cartes postales et de timbrologie.

La Section des industries du Papier comprendra et présentera l'histoire et l'exposé *vivant*, en quelque sorte, des inventions, des procédés, des œuvres, dont ces industries sont l'origine ou l'objet.

✢ ✢ ✢ **L'exposition Chardin-Fragonard.** — Annoncée et espérée depuis fort longtemps, une exposition consacrée simultanément aux œuvres de Chardin et de Fragonard vient de s'ouvrir ces jours-ci à la salle Georges Petit; les plus fameuses collections de France et de l'étranger se sont démunies en sa faveur de quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre et l'ensemble est des plus glorieux pour les deux grands peintres ainsi fêtés. Nous reviendrons prochainement sur cette manifestation si considérable.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ. *Le Gérant* : H. LACROIX.



La Lamentation sur le Tombeau.
Broderie russe, XVIIe siècle.
(Collections de la princesse Ténichev exposées au Musée des arts décoratifs.)



Tête de Christ.
Icone russe, XVIIe siècle.
(Collections de la princesse Ténichev exposées au Musée des arts décoratifs.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LE MUSÉE TÉNICHEV

Au pavillon de Marsan

(PLANCHE 25.)

RIEN ne peut mieux donner au sédentaire une idée vécue de la Sainte Russie et de la Russie sans épithète, dans les expressions anciennes de son art de chaque jour, que les collections si heureusement exposées par la princesse Ténichev au Musée des Arts décoratifs.

Dans la première salle, à gauche, du côté du jardin des Tuileries, une haute paroi couverte d'images, avec les trois doubles portes nécessaires — ici, chacune diverse de style et d'époque — figure presque exactement ce qu'est l'*iconostase* d'une église importante. Au pied des images, des lampadaires en cuivre ciselé, en émail et en bois, des porte-cierges peints, semblent attendre la multitude de petites flammes dont la piété des fidèles les égaierait. Devant d'autres images pendent à des chaînes des lampes de sanctuaire en cuivre ajouré et des lustres, ressemblant assez à des lustres hollandais. Tout en haut de la paroi, comme un couronnement, est une Vierge du XIII[e] siècle, grande peinture à raies bleues et or, retenant quelque chose de la mosaïque dont le règne finit, évoquant le souvenir de Cimabue, et qui enrichirait tout musée d'Etat. Elle provient des princes de Galicie entre lesquels Danil, selon les annalistes de Volynie, orna superbement une des églises de Kholm, consacrée à saint Jean. « Il y avait appelé de chez les Allemands, de chez les Polonais et de chez les Tatars des forgerons de fer, de cuivre et d'argent. Les fenêtres de l'église étaient enchâssées de verres romains (verres émaillés de couleurs différentes); aux voûtes étaient des étoiles d'or sur fond d'azur», etc.

Les nombreuses icones peintes, exposées par la princesse Ténichev, répondent par leur intérêt, par la qualité du métier et par leur richesse à ce que promettait une pareille introduction. Toutes les phases de l'iconographie russe y sont représentées, partant des icones grecques et passant par le byzantinisme de Kiév et l'italo-byzantinisme qui lui succéda. Une rudesse ascétique extrême caractérise le style de Novgorod, lequel un peu amolli, « détendu », constituera l'école de Moscou. A Moscou, on distingue le style des imagiers qui, rassemblés en équipe au palais, travaillaient pour les tsars, et furent légèrement influencés à distance par les écoles de peinture de l'Occident; on distingue aussi le style dit des Strogonov, du nom d'une famille puissante à laquelle la Sibérie doit son premier développement. Plusieurs critiques, au reste, se refusent à voir un style particulier dans ce second groupement et le résolvent dans le précédent.

En raison de l'immobilisation de l'art russe par les formules des *Manuels*, et à cause du goût du public donnant sa préférence aux plus vieux types d'icones, on sait que persistent jusqu'à nos jours et se perpétuent encore des modèles qui semblent remonter presque au moyen âge. Cette icone qui paraît du XV[e] siècle à un habitué des musées, assez généralement familiarisé avec l'art, a été faite tout au plus tard au XVII[e] ou au XVIII[e] siècle, peut-être au XIX[e]. Les peintres d'icones russes ont de bons moyens de donner, même loyalement, l'air vieux à leurs peintures; pour le reste, il est d'adroits truqueurs en Russie. On peut lire dans un célèbre récit de Léskov, traduit en français, *l'Ange scellé*, de curieux détails sur l'un et sur l'autre chapitre (1).

(1) *Gens de Russie*. Perrin, éd., 1906, p. 185 et suiv.

Comme exemple tout à fait typique du style de Moscou, donnons le *Christ* reproduit ici. Le teint *terre de momie*, les yeux élargis et fixes, le long nez, les rides circulaires, en forme de boucles de cheveux, qui bossuent le front, sont des plus classiques et font partie intégrante, pour le croyant russe, de la représentation du Christ tel qu'il le conçoit. Que l'on cherche à animer, à élever le type, à le rendre moins schématique, que l'on éclaire le teint, que l'on modernise la peinture, il ne voit plus dans cette nouvelle figure rien de sacré : il s'écrie qu'on a pris « un juif » pour modèle du Christ-Sauveur, comme d'autres, horreur ! représentent « l'archange Michel sous les traits de Potemkine le Taurique ». Le revêtement en argent filigrané et émaillé de cette image — vert, bleu et blanc, avec des petits ronds simulant des perles fines — offre également une bonne idée moyenne de ces « carapaces d'orfèvrerie », — succédanés du fond d'or des images et des plis lourds des robes byzantines, — qui donnent un caractère ordinairement si froid et si riche, de métal « relevé en bosse », aux tableaux pieux des églises russes. Ces revêtements, certaines villes ou certains villages du Nord en ont la spécialité, comme d'autres, au centre de la Russie, ont celle de la peinture. Dans cet ouvrage, les travailleurs au repoussé et les faiseurs de moules d'estampage mettent beaucoup de leurs facultés d'ornemanistes ; ils excellent dans des imbrications de fleurons pointus, ou, de même que les menuisiers appliqués à orner des portes d'iconostase, dans des « tresses » compliquées. Comme très riches revêtements d'icone du genre de celui dont il est question, nous signalerons particulièrement cinq icones provenant de la collection Postnikov, et qui portent, au Catalogue, les numéros 180-182 et 188-189. Ces revêtements en argent doré, émaillés finement, enrichis de grosses pierres précieuses, montrent tout l'harmonieux parti décoratif que les gaîniers-orfèvres savent tirer du coin de tâche qui leur est dévolu.

A côté des icones peintes, les icones brodées de la collection Ténichev offrent des échantillons excellents de ce qui fait le renom des sacristies de tant d'églises et de tant de couvents russes. Les perles fines qui fleurissent les nimbes, les couronnes, les gorgerins et les chasubles des Vierges miraculeuses, buts de pèlerinage (Margeret constatait qu'il y avait « plus de perles en Russie qu'en tout le reste de l'Europe »), semblent naître aussi à champ sur les icones brodées. Constamment elles sertissent — et alourdissent — les lignes du dessin ; elles entourent le visage des Vierges comme faisaient les *kokochniks* les traits des femmes russes. Dans les auréoles, les menues inscriptions, les ailes des chérubins, elles font merveille.

Aux icones brodées se rattache la série abondante des voiles de calice ou de patène, des étoles, des bouts de manches liturgiques, et de cet ornement, nommé *palitsa*, que les archevêques portent sur le flanc droit. La broderie également orne de grandes figures les poêles de châsses des saints, et ces linceuls sur lesquels est représentée à l'aiguille la Lamentation sur le tombeau, que l'on place, le vendredi-saint, au milieu des églises. A la tête et aux pieds du Christ, les saintes femmes et les disciples, séparés en deux groupes rythmés, s'inclinent en gestes hiératiques ; derrière le Christ, la croix se dresse, accostée de l'échelle et du roseau, et on voit au loin les murailles de Jérusalem ; des archanges à lourdes ailes agitent des *flabella* et aux coins du linceul volètent des chérubins. Des inscriptions slavonnes en lettres liées, embouties, forment un encadrement magnifique aux icones brodées, rappelant les belles inscriptions arabes et celles que nos sculpteurs gothiques figuraient au bord des manteaux de leurs statues.

Omettant pour être bref les petites icones en fonte de cuivre, aux champs relevés d'émail, qui constituent de curieux petits polyptiques portatifs ; négligeant les icones traitées en plate figure dans le bois, l'écorce de bouleau, la pierre, parfois l'ivoire, passons insensiblement de l'art de l'icone brodée à l'art du chasublier. La collection Ténichev lui doit nombre de ses numéros les plus éclatants. Brocarts orientaux, vénitiens, russes ; velours, satins, ou grosses toiles, font le corps des chasubles, des chapes, des dalmatiques dont les épaulements ou les rabats sont richement et finement brodés à larges dessins, parsemés de paillettes. Nous voici arrivés, au reste, à une partie infiniment riche de la collection ; elle semblerait même débordante si elle n'était un résumé exact et proportionnel de la place qu'a prise dans l'art russe un mode décoratif donné. L'art de la broderie, cultivé au moyen âge par les grandes-duchesses, les boyarines et les nonnes, s'est démocratisé de bonne heure, jusqu'à se faire rustique — avec l'art du bois — plus qu'aucun autre. Dans sa splendeur, il orne les vêtements seigneuriaux « brodés tout à l'entour d'un pied », comme le note très justement l'auteur français que nous avons

cité; il orne les gants, les moufles, dès qu'ils apparaissent, remplaçant les longues manches protectrices qui, déployées, traînaient presque jusqu'au sol; il orne les aumônières. Dans la toilette des femmes, il forme cette pièce de parure naïve et précieuse que les boyarines tenaient à la main « comme un diplôme donnant une juste idée, dit un auteur, des capacités artistiques et de l'application de la femme qui le portait (1) »; (elle devait l'avoir brodé elle-même ou était censée l'avoir fait). Aux jours de cérémonie, cet art avait préparé les charmants petits napperons que les voyageurs de chez nous, Chappe d'Auteroche par exemple, appellent uniment des « mouchoirs », indifférents qu'ils sont à leur matière recherchée, velours, brocart ou fine mousseline, et qui servaient à envelopper, à couvrir et à présenter certains mets ; ces napperons étaient, à la fin de la cérémonie, distribués en souvenir aux assistants. Les essuie-mains, dont l'usage multiple va, lui aussi, des plus vulgaires aux plus nobles, s'étant élevé de l'honneur de s'interposer entre les mains et les icones à celui de parer ces dernières, étaient également œuvres de choix ; l'industrie des femmes les mieux nées s'y amusait comme peuvent encore faire chez nous aux linges d'église les femmes aujourd'hui.

Bords de rideaux et de draps de lits, nappes, voiles nuptiaux, langes, mouchoirs de tête, ceintures, etc., etc., quelle pièce d'ameublement ou de toilette n'était pas matière à broderie, dont le procédé est générique? La trame s'obtient en tirant des fils du tissu, — c'est de la toile le plus souvent. Les jours ainsi ménagés sont festonnés ensuite au point couché. Des points divers forment les remplis, les lancés; des fils de couleur contournent les dessins, tramés parfois de fils métalliques. Dessins naïfs et lourds qui ont besoin d'être expliqués, déchiffrés, et que l'on retrouve assez semblables à eux-mêmes presque partout, quand on en a la clef. Ce sont des masses nabotes superposées qui *signifient* des arbres (des pins de préférence) plus qu'elles ne les représentent; ce sont des végétations stylisées, des floraisons excessives : fleurs de tournesol immenses, grappes de raisins énormes, barbes d'épis invraisemblables. Des tiges amples courent au travers, pareilles à des canaux. Les pétales, les corolles, sont tels que des réceptacles ou des lacs. L'œil s'arrête à cela étonné; l'esprit a un temps d'attention piquée, croyant reconnaître une chose et ne démêlant pas ce que c'est. Les formes vont aisément de l'une à l'autre; on est dans le domaine changeant de l'analogie et de l'association d'idées. Mobilité des nuages, variations de kaléidoscope... Rêve presque irrésistible créé par la Velléité insistée et l'enfantine Maladresse; fruits savoureux du caprice, au fond duquel des règles naissent quand même, le balancement des masses et la symétrie. Roues des paons, ailes d'oiseaux, pennes de l'aigle impériale, crinières de chevaux et de lions, coiffures d'hommes ou de femmes, doigts de la main, tout rondit, s'infléchit, se radie, agité comme par un mouvement serpentin... Dessins d'enfants, heureusement restés tels! gestes de marionnettes...

Au milieu de la flore, à la fois rare et luxuriante, du décor russe, au milieu de sa faune, reparaissent, comme sortant de la nuit des temps, de fantastiques créations de l'esprit de l'homme, venues d'on ne sait quels livres, et déformées, transformées par l'imagination populaire. Il y a des sirènes à queue de dauphin, des centaures devenus des « preux », et l'oiseau Sirine, et l'oiseau Alkonos, oiseaux d'enchantement, échappés du Paradis, dont le chant, chacun le sait, entraîne et fait mourir, symboles combinés d'attraction voluptueuse et de péché. Et il y a des reflets de la vie historique, des souvenirs d'origine plus moderne : cavaliers faisant se buter leurs chevaux l'un contre l'autre à la façon de béliers, et cherchant, eux, à se percer d'une pique ou à se garder au moyen de rondaches; et ce sont des scènes de chasse — à l'ours, au renne; — et des rois de jeux de carte; des rois-soleil à la Caran d'Ache; des scènes Régence, — toute une figuration empruntée peut-être à des gravures tombées entre les mains d'un artisan, qui les a ingénieusement reproduites selon sa guise et ses habitudes, ainsi que le peut faire d'un décor occidental un petit artiste chinois.

Tous ces éléments, ceux donnés tout d'abord surtout, sont proprement les « thèmes » russes, et, aussi fréquents les voit-on dans les broderies, les dentelles, aussi fréquents les retrouve-t-on, mêlés à des dessins géométriques, dans la décoration du bois. Ils figurent aux frontons des isbas, sur les encadrements des fenêtres, les cadres des chapelles domestiques, les ais des barques, les coffres de traîneaux, les dossiers des bancs et des chaises. Le paysan lui-même, abstraction faite des ouvriers de village, les connaît; il les répand sur les objets

(1) O. de Bazancours. *Conférences sur le rôle de la femme dans l'art russe.* 1907.

qui sont de son industrie propre, boîtes cylindriques en écorce de bouleau, boîtes à sel, planchettes-quenouilles, battoirs à linge, simples calandres à main, qui, dans les hameaux, servent encore aujourd'hui à lustrer le linge. Ils ont place sur les planches à impression au moyen desquelles sont décorées à domicile les fortes toiles d'industrie ménagère. Les ouvriers du fer, les ingénieux artisans de Toula et de Véliki-Oustioug les transportent sur les objets de leur fabrication, les jolis petits cadenas en forme d'animaux, par exemple. Les fondeurs de cloches et de clochettes de Valdaï les insèrent dans leurs moules. Les dinandiers les battent sur les coupes au pourtour desquelles des inscriptions bon enfant, tournent un compliment au propriétaire de la coupe et à ceux qu'il y fera boire; on les a mis sur les pots à boire, empruntés à l'Allemagne, comme ils sont sur les petites coupes à puiser de vieil usage russe. Ils sont aussi sur les tablettes des coffrets en os de morse que fabriquent les habitants des côtes de l'océan Glacial.

Dès qu'une industrie est introduite en Russie, ces éléments décoratifs s'y glissent; les étrangers qui viennent la mettre en branle se les approprient avec hâte. C'est donc qu'il y a sur la terre russe un goût de la décoration nettement marqué, aussi caractérisé qu'intéressant à connaître. Il faut savoir à la princesse Ténichev un gré infini de nous permettre de pouvoir l'analyser tant soit peu, en un laps de temps trop court, hélas! bien qu'il se prolonge jusqu'en octobre.

Denis Roche.

LES PATES TENDRES DE LA COLLECTION FITZHENRY

Au Musée des Arts Décoratifs

(Planche 26.)

Les porcelaines en pâte tendre prêtées au Musée des Arts décoratifs par M. Fitzhenry forment actuellement à la suite d'accroissements successifs un ensemble qu'il est intéressant de signaler aux amateurs de céramique, puisqu'aucun autre musée français ne pourrait en montrer un semblable.

Cette collection réunie depuis plus de vingt ans par un amateur dont les visiteurs du *Victoria and Albert Museum* connaissent le goût passionné pour l'art français de toutes les époques, aussi bien en sculpture qu'en orfèvrerie, en émaillerie qu'en céramique, est composée des meilleurs produits de ces fabriques qui, établies en France au xviiie siècle, sous de hauts patronages pour lutter contre l'invasion des porcelaines d'Allemagne et d'Extrême-Orient, donnèrent très rapidement à leurs productions des qualités si originales qu'elles égalèrent toujours et surpassèrent parfois leurs concurrentes étrangères. Il est vrai que les ouvriers français eurent l'avantage d'appliquer des motifs empruntés, comme ceux de leurs rivaux, à l'Extrême-Orient sur une matière première, la porcelaine tendre, dont les qualités techniques valaient celles de la porcelaine de Chine. Les couleurs en s'y incorporant formaient des décors d'une harmonie infiniment délicate, peintes avec un moëlleux qui ne sera jamais égalé sur la porcelaine dure.

L'ensemble de la collection Fitzhenry remplit sept vitrines dans lesquelles sont classées les productions des fabriques de Saint-Cloud, de Chantilly, de Mennecy et de Bourg-la-Reine, de Vincennes et de Sèvres. La dernière vitrine contient des pièces étrangères, de Bow et de Tournai, de Venise, de Capo di Monte et de Buen Retiro.

La série des porcelaines de Saint-Cloud est très variée. Le comte de Chavagnac a retracé l'an dernier dans cette Revue (1) l'historique détaillé de cette fabrique qui fut la première en France à la fin du xviie siècle à fabriquer de la porcelaine d'une façon industrielle. Les pièces de service de table ou de toilette, une boîte à épices trilobée, décorées en bleu, de lambrequins dans le style rouennais, des pots pourris avec fleurs en relief, des seaux de style chinois, émaillés en blanc et un grand cabaret de voyage dans une caisse de bois

(1) *Musées et Monuments*, 1906, n° 3, p. 37. Porcelaines tendres de Saint-Cloud (Acquisitions récentes du Musée des Arts décoratifs) par le comte X. de Chavagnac.



Figure de porcelaine tendre à décor polychrome formant écritoire Poussah montée en bronze doré.

(Manufacture de Chantilly.)

Les Mangeurs de raisin. Groupe en porcelaine tendre émaillée en blanc.

(Manufacture de Vincennes.)

(Collection Fitzhenry exposée au Musée des Arts décoratifs.)

précieux, représentent en échantillons de choix la production des Chicaneau et des Trou qui ne devait cesser qu'en 1766. Mais, ce qui est hors pair, ce sont quelques types de porcelaines polychromes comme le seau à décor de chinois rehaussé de frottis d'or, et cette assiette carrée dont le marli émaillé en vert vif, encadre une corbeille de chrysanthèmes où les jaunes et les rouges éclatent en une vibrante harmonie. Il faut citer encore, la saucière à double déversoir (collection d'Yanville) dont le bord intérieur et extérieur s'orne d'un lambrequin dessiné en vert et jaune coupé par des quadrillages rouges. La collection se complète par deux petits pots de toilette et une bonbonnière décorés en relief de délicates applications d'or de la même fabrication que celle qu'un voyageur anglais Martin Lister voyait se vendre en 1698 à des prix très élevés, puisqu'un seul service à thé atteignait le prix de 400 livres (1).

Au centre de la vitrine, un important buste de femme coiffé d'un diadème, dans lequel on croit reconnaître les traits de la reine Marie Leczinska a été rapproché par sa belle allure du buste du roi Louis XV en porcelaine de Mennecy de la collection d'Yanville.

La seconde des grandes fabriques de porcelaine française après Saint-Cloud n'est pas moins bien représentée dans la collection Fitzhenry. Lorsqu'en 1725, le prince de Condé confiait à Ciquaire Cirou le soin de diriger les ateliers de Chantilly, il désirait imiter exactement les porcelaines du Japon. Dès 1735, cette fabrication avait fait ses preuves, puisque les lettres patentes royales, qui lui accordaient différents privilèges, reconnaissaient l'empressement de l'Angleterre, de la Hollande et de l'Allemagne à acheter les produits d'une manufacture dont le commerce était devenu très avantageux au royaume (2).

Cette imitation parfaite des porcelaines du Japon est le trait caractéristique de la manufacture de Chantilly pendant sa première période. Ses céramiques montrent l'attrait qu'avaient les amateurs du XVIII[e] siècle, pour tout ce qui venait d'Extrême-Orient. En effet, si dans les compositions des grands décorateurs, comme Watteau et Boucher, nous retrouvons les traces de cet engouement, les ébénistes en revêtant les meubles de panneaux de laque, les dessinateurs pour étoffes en composant les tentures à pagodes que tissaient les ateliers de Lyon et de Tours, les fabricants de papier peint en travaillant pour une clientèle plus modeste, nous ont laissé des témoignages certains de l'influence qu'exercèrent la Chine et le Japon sur l'art décoratif français pendant la plus grande partie du XVIII[e] siècle. La manufacture du prince de Condé s'appliquait exclusivement à satisfaire ce goût du jour et produisait des œuvres dont la collection Fitzhenry contient des exemplaires parfaits. Des premières années de la fabrication de Cirou, signalons cette théière façonnée en forme de racine que bariolent en tons crus des émaux rouges, bleu et vert, et ce vase en forme de tronc d'arbre sur lequel est perché un paon, dont le céramiste a essayé de reproduire avec les mêmes couleurs le plumage éclatant. Mais la pièce capitale de cette série est certainement le grand Poussah assis, à la figure riante, reproduit ci-contre : vêtu d'une ample robe fleurie de chrysanthèmes, il supporte sur ses genoux une demie mappemonde qui contient une écritoire en bronze doré. Ce chef-d'œuvre de céramique, monté sur une terrasse en métal finement ciselé d'un lambrequin, était l'accompagnement nécessaire de ces grands bureaux plats aux tiroirs plaqués de laque du Japon, ornés de chutes et de poignées en or moulu, tels qu'on en voit sur le meuble qu'une récente décision ministérielle vient de faire entrer dans les collections de mobilier du Musée du Louvre (1). L'ingéniosité infinie des modeleurs français à suivre les inspirations du Japon se marque aussi dans les autres pièces de la vitrine, comme ces salières émaillées d'un jaune si délicat, le seau à rafraîchir, avec ses haies fleuries, les pots à poudre peints de groupes d'enfants, les vases de pharmacie, les saucières et les tasses que décorent des perdrix ou un vol de grues.

La manufacture établie en 1748 par Barbin dans le village de Mennecy sur la terre du duc de Villeroy s'est moins souciée des enseignements de l'Extrême-Orient que Chantilly. C'est d'abord du côté de Saint-Cloud que les artistes chercheront leurs modèles, copiant le motif rouennais qu'ils

(1) Marryat. Traduction de MM. d'Armaillé et Salvetat, 1866. Tome II, p. 212.

(2) Comte X. de Chavagnac et Marquis de Grollier : *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, p. 59. Paris, Picard, 1906. Toute étude sur la céramique française doit se référer constamment à cet ouvrage qui a apporté sur l'histoire des fabriques françaises de nombreux documents pour la plupart inédits.

(1) Voir *Musées et Monuments*, 1907, n° 5, p. 75.

dessineront d'un trait plus grêle, ou décorant avec des raisins et des fleurettes en relief des pièces émaillées en blanc : Vincennes leur inspirera ces bouquets de fleurs jetés, peints avec délicatesse et ces oiseaux aux plumages fantastiques dont nous trouvons ici des types excellents. Ils modèleront enfin des figurines de bergers et de pélerins, d'animaux et de grotesques dans lesquelles se reconnaîtra l'intention d'imiter les produits des manufactures allemandes.

M. Fitzhenry a réuni un grand nombre de ces pièces. Le service à thé et à café décoré de paysages, qu'animent des groupes de personnages du dessin le plus élégant, est célèbre parmi les amateurs parisiens depuis le jour où il est arrivé d'Espagne dans son modeste coffre de veau fauve doublé de papier bleu. L'autre service et les deux cabarets « dits solitaires » décorés d'oiseaux aux plumes fantastiques ne sont pas d'une moins belle qualité d'émail. Les personnages si bien campés de la Comédie italienne, Scaramouche ou Pantalon, le singe monté sur un chien, sont rendus avec un esprit que nous ne retrouvons pas dans les magots chinois ou dans le paysan hollandais grotesque. L'énumération ne serait pas complète, si nous ne citions cette série de boîtes, de drageoirs, de flacons à odeurs ou de nécessaires à ouvrages dont quelques-uns figurent soit une fillette aux coiffes paysannes, soit une noix, soit des animaux domestiques, le tout modelé avec esprit, parfois avec une fantaisie assez saugrenue, comme ce bourdaloue minuscule que remplit une grappe de raisin.

Des ateliers de Bourg-la-Reine qui, à partir de 1773, continuèrent avec les mêmes directeurs la fabrication de Mennecy sous la protection du comte d'Eu, nous avons dans la collection Fitzhenry un seau de petite taille dont les anses forment des têtes d'animaux chimériques et que décorent des guirlandes fleuries. Cette pièce remarquable provient de la collection Gérard.

Rien qu'à examiner successivement les porcelaines de Vincennes et de Sèvres que contient la collection Fitzhenry, on pourrait écrire l'histoire des deux manufactures depuis 1738 jusqu'à la fin du VXIII[e] siècle.

Un grand groupe en porcelaine blanche émaillée de Vincennes, reproduit ci-contre, retient tout d'abord l'attention (1). Posé sur un socle en bois de rose, il représente une de ces bergeries qu'esquissait le crayon de Boucher et que des artistes, comme Fernex ou La Rue, pour ne citer que les plus connus, modelaient ensuite d'après les indications du maître. Dans celle-ci, un jeune homme tend aux lèvres d'une jeune femme à demi-renversée, une grappe de raisin qu'il a pris dans une corbeille. Un chien couché, un chapeau tombé, une hotte en vannerie accompagnent le groupe qui est assis sur une terrasse de rochers dont les fentes laissent pousser des plantes. L'accoutrement galant des personnages, la grâce voluptueuse de leurs attitudes font de cette pièce, que revêt un émail blanc d'un éclat très doux, une des œuvres les plus charmantes de la manufacture. Mais celle-ci allait d'autre part porter à sa perfection l'emploi des couleurs, et se créer une palette si riche que toutes les fabriques de France et de l'étranger en rechercheront le secret même par les moyens les plus malhonnêtes (1).

Le bleu céleste que nous appelons turquoise était une des gloires de la manufacture de Vincennes. Il y a dans la collection Fitzhenry une pièce exceptionnelle, une poire à poudre, qui nous montre l'habileté à laquelle étaient arrivés les ouvriers, dès les premières années de leur fabrication. Sur une des faces, des chasseurs poursuivent un cerf aux abois qui va se faire prendre dans les eaux d'un étang qui baigne les murs d'un château. L'autre face, sur un fond turquoise, encadré de rinceaux en camaieu pourpre, présente en réserve un trophée d'attributs : cor, gibecière, carabine, suspendus par un nœud de rubans ; le tout est surmonté d'une couronne en or. Dans deux autres vitrines, se groupent cabarets et bols, fromagères et pots à crème, pots à pommade et à fard, tasses et assiettes peintes de couleurs vives ou décorées de pastorales dans le goût de Boucher. Duplessis, orfèvre du roi, de toutes ces pièces où donnait les modèles l'or était appliqué avec une perfection inimitable.

Quelques-unes comme les cabarets portent encore l'étiquette portant le double L de la manufacture avec le prix d'achat. Elles sont gainées dans des boîtes en maroquin rouge doré au petit fer

(1) Dans la collection de M. Pierpont Morgan, à Londres, se trouve un autre exemplaire de ce groupe avec son pendant intitulé : *La leçon de musique ou les Flûteurs.* Tous deux sont montés également sur des pieds en bois de rose.

(1) Comte de Chavagnac et Marquis de Grollier, ouvrage cité, p. 143.

dont Lazare Duvaux nous donne en ces termes la description et le prix dans son livre journal en octobre 1756 : « M. le duc de Villeroy. — Deux gobelets et soucoupes de Vincennes, en gros bleu, peints à oiseaux de 48 livres pièce = 96 livres; le pot à sucre assorti, 60 livres ; une cuiller d'or, 204 livres ; un étui en maroquin rouge à dentelles d'or avec les ferrures en cuivre poli, les compartiments en dedans en chamois pour les tasses, cuiller et cabaret : 48 livres. »

Citons enfin quelques biscuits dont l'un, d'après Falconet, donne en exemplaire parfait le groupe célèbre de Pygmalion et de Galathée.

Dans la dernière vitrine sont réunies quelques céramiques des manufactures étrangères de pâte tendre. Deux bustes expressifs de Chinois et de Chinoise, aux yeux bridés, coiffés de grelots sont donnés aux ateliers anglais, de Bow. L'émail de ces deux pièces ne le cède en rien comme perfection aux produits de Saint-Cloud ou de Mennecy. Un socle de Buen Retiro, orné sur ses quatre faces de scènes mythologiques, s'enguirlande d'un pampre en relief dont les feuilles sont émaillées d'un vert très délicat, une boîte de Tournai peinte en miniatures de scènes, d'après Téniers, quelques figurines de la dernière période de la fabrique de Capo di Monte complètent une collection dont cette rapide énumération pourra donner l'idée, et qui, nous l'espérons, restera quelque temps encore au Musée des Arts décoratifs, pour le plaisir des amateurs, l'instruction des céramistes et la plus grande gloire des fabriques de céramique française du XVIIIe siècle.

L. METMAN.

L'EXPOSITION CHARDIN-FRAGONARD

CERTES, nous n'avons là ni tout Fragonard, ni tout Chardin. Il serait chimérique de penser réunir l'œuvre entière de deux hommes, si féconds, et si goûtés de leur temps et du nôtre que leurs productions se sont éparpillées par le monde et qu'il faudrait un invraisemblable concours de circonstances et de bonnes volontés pour les réunir. Soyons reconnaissants de toute façon aux libéralités efficaces et aux initiatives courageuses qui se sont manifestées ici. La moisson fut belle, et si quelques mauvaises herbes s'y sont mêlées, n'en témoignons pas d'humeur. Les pièces douteuses dans une exposition sont la rançon des chefs-d'œuvre ; le coudoiement des unes et des autres n'a rien de définitif, ni de compromettant, les leçons que l'on vient chercher ici, ne sont pas leçons de doctrine : la critique reste libre, tant pis pour qui s'y trompe.

Au reste, l'ensemble était magnifique, pour Chardin principalement, et jamais plus sans doute nous ne verrons côte à côte tant d'œuvres ici groupées. On voudrait en garder la vision intacte et, à défaut au moins, on aimerait que le souvenir d'une semblable fête pour les yeux et l'esprit fût perpétué par un document un peu moins sec que la liste sommaire classée par noms de possesseurs, sans date, sans provenance, sans références, qui sert de catalogue. Mais là, encore sans doute, la matière était-elle délicate et les auteurs de ce livret étaient-ils tenus à une impartialité et à une réserve qui les mît à l'abri des récriminations des uns et des autres ! Il est aisé de disposer, classer et juger des documents sans valeur intrinsèque, et sans possesseurs jaloux. Le travail se complique pour des œuvres qui atteignent les plus hauts prix où soient montées les folles enchères contemporaines et dont toutes, ou presque, sont sorties bénévolement de collections particulières.

On est plus à l'aise pour parler des collections publiques, et certaines critiques ou réticences ne se seraient peut-être pas manifestées à l'égard des deux portraits des enfants du joaillier Godefroy si le Louvre n'avait pris soin d'en assurer au public la jouissance future et perpétuelle. Nous comptons bientôt présenter ici même à nos lecteurs ces deux morceaux exquis. Disons seulement pour aujourd'hui le rang hors pair où ils se sont classés dans l'exposition et le succès qu'ils ont rencontré auprès des amateurs et du public.

Le Louvre n'avait rien prêté d'autre et c'est dans la galerie Lacaze et dans la grande salle du XVIIIe siècle qu'il fallait aller rechercher les œuvres

magistrales qui s'y trouvent, et que l'on aimerait tant à voir un jour, sinon réunies côte à côte, au moins rapprochées en un ensemble plus sympathique que dans cette grande et disparate galerie qui s'ouvre en haut de l'escalier Daru.

Le Musée de Stockholm avait également gardé les merveilleux Chardin qui font sa gloire; mais d'Allemagne étaient venues les trois peintures appartenant à l'Empereur Guillaume, déjà vues à Paris en 1900, le *Petit dessinateur*, la *Ratisseuse de navets* et la *Pourvoyeuse*, toutes éclatantes, et comme fourbies à neuf dans leurs cadres rutilants d'or. Cadres discrets, au contraire, et peintures sincères sans restaurations imprudentes que les quatre délicieux tableautins de la collection *Lichtenstein* de Vienne. C'est ici encore une Pourvoyeuse et une Ratisseuse de navets, jointes à ces *Aliments de la convalescence* (une jeune femme debout qui prépare des œufs à la coque) et à cette *Gouvernante*, dialoguant si joliment avec le bambin qui part pour l'école et dont elle brosse le chapeau.

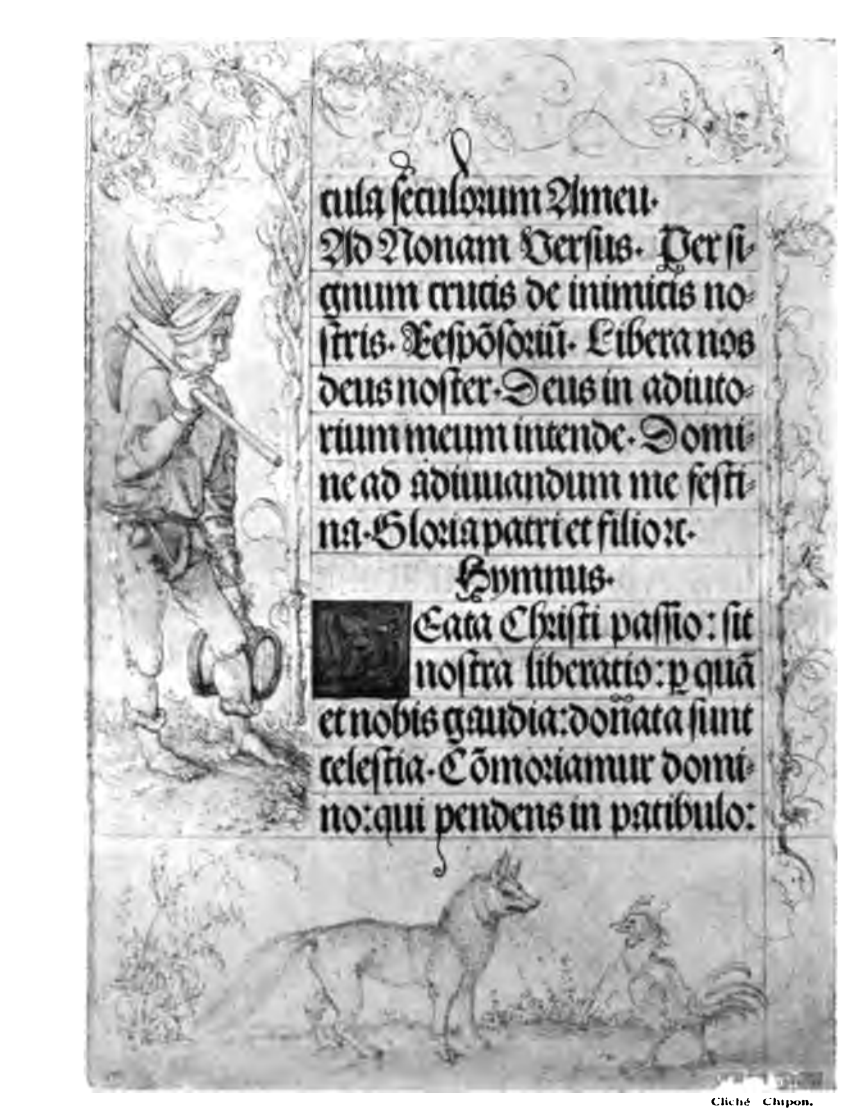
Parmi les collections privées, la collection du baron Henri de Rothschild avec ses abondantes séries prêtées en masse, offre de charmants morceaux dignes d'être mis en parallèle avec les précédents, la *Petite fille au volant*, par exemple, le *Château de Cartes* ou ces petits cadres minuscules, l'*Enfant au tambour de basque*, la *Fillette aux cerises*, qui sont d'une grâce si ingénue et si prenante. Le portrait du peintre Aved, appartenant à M. Bureau est une pièce d'un intérêt historique considérable et d'une belle tenue que n'égale aucun autre portrait attribué à Chardin.

Parmi les natures mortes, les quatre grands tableaux de Mme Jahan Marcille, ceux de M. Léon Michel Lévy, l'atelier de Pigalle de M. X..., donnaient d'excellents spécimens de cet art où Chardin tout jeune était déjà passé maître et où se révèlent par dessus tout ses qualités d'artiste probe, amoureux de bonne peinture autant que curieux d'effets subtils et de réalisme saisissant.

La variété du talent de Fragonard, l'impossibilité où l'on était de faire figurer certaines de ses pièces capitales comme les fameux panneaux de Grasse, rendent la réunion ici réalisée peut-être moins significative. C'est toujours une bonne fortune d'avoir pu rapprocher du grand panneau qui appartenait à la Banque de France la merveilleuse esquisse de l'ancienne collection Léopold Goldschmidt, lumineuse, brillante et fantaisiste comme un Watteau avec plus d'éclat et de verve encore, si c'est possible. Le portrait de Diderot, de la même collection, aujourd'hui à M. le comte André Pastré, est un morceau magnifique et hardi qui fait penser aux figures de fantaisie de la collection Lacaze. Au contraire, le *Pacha*, à M. Jean Charcot, rappelle la manière plus lisse et plus menue des débuts de l'artiste. Plusieurs esquisses sur les thèmes de l'*Éducation de la Vierge* et de la *Visitation* (M. le Baron de Turckheim et M. Doistau) indiquent ses essais de peinture religieuse restée sentimentale; les deux peintures de M. Pierpont Morgan, celle de Mme Henry Simond nous le montrent passionnément amoureux des chairs épanouies et librement exprimées; la spirituelle *Résistance inutile*, de M. David Weill, enfin évoque le souvenir de certaines scènes galantes d'un mouvement endiablé, que nous retrouverons dans les dessins exposés.

C'est par là, en effet que se complète la vision de l'œuvre de Fragonard; tandis que Chardin ne nous offre guère que quelques études un peu lourdes, mais d'une sûreté et d'une vigueur admirables (un profil de jeune garçon à M. Henri de Rothschild entre autres nous a paru digne d'un médailleur), on a pu réunir quantité de ces dessins, lavis, sépias, etc., où apparaissent dès le premier jet tous les dons brillants de Fragonard, où s'inscrivent tous les aspects de son génie multiple, réaliste ou sentimental, romanesque ou naturaliste, licencieux ou poétique, vigoureux ou charmant avec ses scènes villageoises, ses grands parcs ombreux, ses *taureaux*, ses mythologies galantes ou ses aventures légères, le tout vivant, lumineux, pétillant à plaisir. Nous ne saurions citer ici tous les amateurs qui ont su recueillir et ont bien voulu laisser sortir de chez eux pour quelques semaines ces précieux documents. Rappelons seulement que l'on a pu voir à l'exposition les deux beaux dessins de l'Ecole polytechnique que la Revue signalait l'année dernière et un très beau choix de ceux du cabinet Paris dont nous avons parlé également lors de l'exposition de Besançon où ils figurèrent. Ils témoignent ici hautement de ce que des dons restés longtemps obscurs et dédaignés (tels les La Tour de Saint-Quentin) ont pu amasser de richesses dans nos collections provinciales qui ne demandent qu'à être un peu mieux connues pour être estimées à leur mérite.

P. V.



Cliché Chipon.

Fragments du Livre de prières de l'Empereur Maximilien.

Dessins de HANS DÜRER.

(Bibliothèque de Besançon.)

LE LIVRE DE PRIÈRES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN

A la Bibliothèque de Besançon

(PLANCHE 27.)

A l'Exposition des Portraits, actuellement ouverte à la Bibliothèque nationale, figure sous le nº 155 *bis* un portrait à la plume de l'empereur Maximilien dessiné par Hans Dürer, frère du grand Albert. C'est une occasion d'attirer l'attention des artistes et érudits français sur le fragment du *Diurnale seu Liber precum* de l'empereur Maximilien dont ce dessin fait partie, fragment conservé à la Bibliothèque de la ville de Besançon. Aug. Castan, conservateur de cette bibliothèque de 1866 à 1892, a signalé pour la première fois ce précieux volume au Congrès des Sociétés savantes de la Sorbonne en 1878, et depuis il a fait l'objet de deux études très sérieuses en Autriche (1), où l'on s'occupe actuellement de le reproduire en fac-simile par la chromolithographie.

Maximilien Ier, empereur d'Allemagne de 1493 à 1519, a toujours été considéré par les historiens comme un assez médiocre politique. Ce grand-père de Charles-Quint échoua dans presque toutes ses entreprises, laissa l'Allemagne dans l'anarchie et assista, inconscient de la révolution qui commençait, aux débuts de la Réforme de Luther. C'était cependant un homme fort bien doué au point de vue intellectuel, un véritable savant de la Renaissance. Il parlait le latin, l'allemand, le français, l'italien, le tchèque, écrivait des vers, faisait de la musique, s'adonnait à la peinture, s'occupait d'architecture. Très érudit, il a écrit sur sa maison des travaux généalogiques pour lesquels il avait fait faire des recherches de tous côtés dans les archives de l'Empire. On lui attribue également divers traités d'arts et métiers. Enfin il a fait composer par ses secrétaires deux célèbres romans, le *Theuerdank* et le *Weisskunig* qui le mettent en scène, ornés de planches gravées dont lui-même fournit le sujet aux artistes. On ne s'étonne donc pas que ce prince d'une grande piété ait voulu faire exécuter pour son usage personnel un livre de prières, réunissant les textes sacrés et les oraisons qui lui convenaient particulièrement.

A cet effet, il s'adressa en 1513 au célèbre imprimeur d'Augsbourg, Hans Schönsperger, dont les caractères d'imprimerie gothiques, d'un dessin admirable, ont fait souvent prendre les œuvres sorties de ses presses pour des manuscrits.

Le Livre de prières de Maximilien ne devait pas être tiré à plus de dix exemplaires, tous sur vélin. De ces dix exemplaires, quatre seulement sont aujourd'hui connus : l'un à la Bibliothèque de Vienne, l'autre au British Museum ; un troisième acheté par Amb. Firmin-Didot à Augsbourg pour 1800 francs et qui est décrit dans le Manuel de Brunet, fut cédé en 1879 au prix de 3000 francs à la vente Didot. Enfin le quatrième exemplaire, celui qui fait l'objet de cette étude, existe en deux fragments à peu près complets dans les bibliothèques de Munich et de Besançon. A Munich se trouvent les feuillets 1 à 65; la partie du volume de Besançon conduit de la page 69 à la fin de l'ouvrage avec seulement quelques lacunes.

Ce dernier exemplaire de Munich-Besançon était celui que l'empereur se réservait pour lui-même ; aussi en avait-il confié les pages aux plus grands artistes de son temps pour être ornées par eux de dessins à la plume. Les quarante-cinq premiers feuillets, aujourd'hui à Munich, furent adressés à *Albert Dürer* qui vivait alors à Nuremberg : il serait superflu ici d'insister sur la valeur de ces dessins, signés du monogramme du maître, d'une originalité puissante, d'une variété infinie, d'un art qui touche à la perfection (1). Rappelons seulement le mot de Goethe qui, sur la vue de simples reproductions, déclarait qu'il eût regretté mourir avant d'avoir admiré de tels chefs-d'œuvre. — Les huit feuillets qui suivent, signés du dragon de Lucas Cranach, ne sont pas considérés en général comme l'œuvre de cet artiste, et M. Ephrussi les attribue à un élève inconnu de Dürer.

Le fragment conservé à Besançon, actuellement à l'Exposition de la Bibliothèque nationale, n'a été reconnu comme la suite de celui de Munich qu'à une époque récente. A. Castan, qui l'avait signalé en 1878, l'avait regardé d'abord comme « un premier essai des collaborateurs d'Albert Dürer en vue de l'exécution du chef-d'œuvre que le maître seul devait signer ». Une comparaison attentive a

(1) Dans les *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhausers* :

Eduard Chmelarz : *Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian Ier*. 1884.

Karl Giehlow : *Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian Ier*. 1899.

(1) Cf. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*. Paris, Quantin, 1882, p. 229 et suiv.

démontré ensuite que c'était une partie intégrante de l'exemplaire destiné à l'empereur.

Les feuillets aujourd'hui à Besançon avaient été adressés à d'autres artistes que ceux de Munich, et c'est à tort qu'on a voulu parfois y reconnaître la main d'Albert Dürer. La plupart des dessins sont signés de monogrammes, les uns tracés par les artistes eux-mêmes, les autres ajoutés à une époque postérieure indéterminée. Les premiers sont l'œuvre de *Hans Burgkmair*, d'Augsbourg (1473-1531), que Maximilien avait déjà employé pour l'illustration de son *Theüerdank* et du *Weisskunig*. On ne connaît aucune œuvre de Burgkmair dans nos musées français, mais les collections d'Augsbourg, de Dresde, de Nuremberg et de Berlin donnent une haute idée de son talent, idée que viennent confirmer les dessins de notre livre de prières. *Albert Altdorfer* (1480-1538), peintre graveur qui vécut à Ratisbonne, a orné ensuite une douzaine de pages : son art est moins délicat peut-être, mais l'inspiration en est assez originale. *Hans Baldung Grien*, né à Gmund (Souabe) vers 1475, mort en 1552, connu par ses tableaux de Berlin, de Bâle et de l'église de Fribourg-en-Brisgau, prouve par les quelques dessins dont il est l'auteur qu'il fut digne de l'estime dont l'honora son maître Albert Dürer. De longues discussions se sont élevées entre les érudits pour savoir quel pouvait être l'artiste qui a pu signer ensuite une vingtaine de pages du monogramme M. A. Un certain nombre d'hypothèses ont été émises à ce sujet, mais aucune ne paraît bien convaincante, et la question reste encore ouverte. Enfin la dernière partie du Livre de prières fut confiée au talent du frère même d'Albert Dürer, *Hans Dürer*, qui vécut dans l'intimité du grand artiste, mais sur lequel on possède fort peu de renseignements. Les deux dessins que nous reproduisons ici, représentant l'un l'empereur Maximilien, l'autre un paysan allemand, montrent jusqu'à quel point il subit l'influence de son frère, dont il n'a cependant ni la légèreté de touche, ni la sûreté de plume.

Il ne semble pas que Maximilien ait laissé toute liberté à ses artistes pour l'illustration de son Livre de prières : certains documents, dont une lettre de l'érudit Peutinger, font supposer qu'il leur fournit lui-même le sujet de la plupart de leurs dessins. Ce sujet se rapporte le plus souvent au texte des citations bibliques et des prières qu'il encadre : il est alors emprunté presque toujours aux livres saints. Mais fréquemment aussi les artistes ont puisé leur inspiration dans les légendes mythologiques, les romans de chevalerie, les fabliaux ou les scènes de la vie réelle. A côté du Christ et de la Vierge, des saints, des personnages bibliques, on trouve Orphée charmant les animaux, Arion monté sur son dauphin, des chars traînés par des amours, un Triomphe de Vénus, des figures de lions, d'éléphants, de rhinocéros, d'animaux apocalyptiques, des types contemporains de soldats, de marchands, de paysans, etc., le tout entouré de guirlandes, de branchages et de feuilles, d'entrelacs de toute espèce, de trophées variés. Tous ces dessins sont exécutés à la plume, chacun d'une seule encre tantôt violette, verte, jaune ou rouge. L'esprit sacré et le goût profane se rencontrent à chaque page de ce Livre de prières, dans un mélange qui ne choquait nullement les hommes de la Renaissance, chrétiens dévots si fortement imprégnés de culture païenne.

On s'est demandé longtemps comment le fragment du Livre de prières aujourd'hui à la Bibliothèque de Besançon avait pu parvenir dans ce dépôt. Jusqu'à ce jour, tous ceux qui ont étudié ce précieux volume avaient supposé qu'il était tombé dans les mains du cardinal de Granvelle, et qu'il était entré dans notre établissement bisontin à la fin du XVIIe siècle en même temps qu'une grande partie de la collection de l'illustre prélat. Mais d'une note de l'ancien bibliothécaire de Besançon Charles Weiss, note qu'il nous a été donné de retrouver récemment, il résulte que ce livre faisait partie de la bibliothèque particulière du couvent des Bénédictins de Saint-Vincent de Besançon, où l'on en soupçonnait l'intérêt, car au XVIIIe siècle un religieux avait écrit en tête du volume ces mots : « *Reconditur propter ejus singularitatem et ne amittatur.* » A la Révolution, les Bénédictins se partagèrent les livres de leur monastère : celui-ci fit partie du lot du dernier bibliothécaire dom Sterque, érudit de valeur, qui quitta son couvent en 1791, et dut ensuite, pour vivre, remplir les fonctions de commissaire de police à Salins, sa ville natale. Il y mourut en 1827, et c'est à ses héritiers que Charles Weiss acheta le Livre de prières. Nous n'avons pu découvrir à quel prix, mais il est certain, étant données les faibles ressources dont disposait l'ancien bibliothécaire, que ce fut pour une somme dérisoire qu'il enrichit son dépôt de ce trésor si intéressant pour l'histoire de l'école artistique d'Albert Dürer. GEORGES GAZIER.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Antiquités grecques et romaines.** — Le département des antiquités grecques et romaines a récemment acquis deux marbres dignes d'être signalés.

Il s'agit tout d'abord d'un groupe demi-nature, découvert à Santa-Marinella sur la côte de Toscane, qui représente un sujet assez fréquemment traité en bas-relief, notamment sur les sarcophages consacrés aux exploits d'Hercule, mais fort rare en ronde-bosse, Hercule et Diomède. Le héros imberbe, debout, entièrement nu, à l'exception de la peau de lion jetée sur le bras, a saisi le poignet droit de son adversaire agenouillé. Diomède, de taille plus petite, en costume barbare, tunique courte serrée à la taille et bonnet conique, encore armé de son bouclier ovale, lève le regard vers son vainqueur. Derrière lui est une de ses juments étendue à terre. Un groupe analogue, mais non identique, le seul qui soit connu, est conservé au Musée du Vatican.

Le second marbre est une tête d'Apollon, de très bon travail, de style archaïsant. Sa chevelure, traitée en mèches finement striées sur le sommet du crâne et ceinte d'une bandelette, est disposée, au-dessus du front, en un savant échafaudage de frisures étagées, tandis que, de chaque côté, tombent en avant des oreilles des groupes de trois boucles. D'autres boucles plus longues devaient former chignon en arrière, mais la partie postérieure de la tête, qui a été coupée par une section droite et appliquée contre un fond, manque. Le nez est refait. Il existe au Musée de Naples une tête assez étroitement apparentée à celle qui vient d'entrer au Louvre pour qu'on puisse les rattacher à un original commun, qui était peut-être un Apollon de Kanakhos.

ETIENNE MICHON.

✣ ✣ ✣ **Peintures et dessins.** — La Société des Amis du Louvre, toujours active et avisée, a acquis à une vente récente deux aquarelles de Delacroix, études d'après des fleurs, et les a offertes au Louvre. On sait que nos collections nationales sont fort pauvres en dessins du XIXe siècle et Delacroix était particulièrement mal représenté dans les salles du Louvre consacrées aux dessins modernes. Ce nouveau don viendra combler en partie cette lacune.

MUSÉE MUNICIPAL D'AUTUN ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le Musée d'Autun va recevoir prochainement en dépôt l'admirable tableau qui figurait à l'évêché de cette ville et représente la *Nativité*, avec le cardinal Rolin en donateur. Inconnue avant l'Exposition des Primitifs français de 1904, cette peinture française de la fin du XVe siècle devint du jour au lendemain célèbre et est considérée aujourd'hui comme l'une des œuvres capitales de ce groupe désigné sous le nom d'œuvre du *Maître de Moulins*. Le tableau a été tout récemment, lors de la liquidation de la mense épiscopale, reconnu comme propriété de l'État et l'administration cédant aux très légitimes revendications de la municipalité d'Autun a décidé de maintenir cette œuvre exquise dans le pays même où elle fut conçue, en la déposant au musée de la ville. Espérons qu'elle y sera placée, soignée et surveillée comme elle le mérite.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le musée historique d'Orléans vient d'acquérir plusieurs intéressants morceaux de sculpture décorative du XVIe siècle, provenant des environs d'Orléans qui compléteront très heureusement les séries de documents de même nature qui s'y trouvent déjà réunis. L'un de ces morceaux en pierre représentant un cartouche du milieu du XVIe siècle vient de Saint-Denis en Val. L'autre en marbre, se trouvait sur la façade d'une maison de vignerons de la banlieue d'Orléans à Marigny. On y voit deux angelots nus soutenant les armes mutilées d'un chevalier. Ce fragment d'une exécution très délicate semble provenir de la commanderie de Boigny-les-Orléans.

D'autre part, on vient de faire don au musée d'un beau cadran solaire sur ardoise aux armes du cardinal de Roye de la Rochefoucauld, archevêque de Bourges en 1729, qui vient du château de la Caille, commune de Tigy (Loiret). Au revers de l'ardoise se lisent des inscriptions fragmentaires et la date de 1533.

LE PALAIS DES PAPES D'AVIGNON ET SES NOUVELLES FRESQUES

(PLANCHE 28.)

DEPUIS quelques mois la ville d'Avignon a offert à l'observateur un curieux spectacle. Une municipalité prudente, résolue avant tout à réduire ses dépenses, s'effrayait d'avoir à se charger de l'entretien du Palais des papes que le départ de l'infanterie pour une nouvelle caserne allait rendre inutilisé; elle s'affolait devant cette perspective et s'efforçait par tous les moyens d'obliger l'administration militaire à conserver le vieil édifice en entier ou partiellement, soit pour des magasins, soit pour un régiment supplémentaire. Mais le refus du ministère de la Guerre, les instances de la Commission des monuments historiques et peut-être aussi une discrète campagne de la presse parisienne, qui à l'occasion serait devenue plus pressante, finissaient par convaincre la municipalité qu'il fallait vaincre sa répulsion et se décider à entrer dans la voie ouverte devant elle.

En accordant un premier crédit que vint très largement augmenter une subvention de la Commission des monuments historiques, elle accepta les plans et devis qu'avait dressés avec un soin extrême M. Nodet, architecte, et se résolut à exécuter au moins dans la partie méridionale du Palais les travaux — dirai-je de restauration ? non, d'aménagement — les plus urgents. On devait abattre les planches et cloisons qui avaient coupé dans toutes leurs dimensions la salle d'audience à deux nefs du rez-de-chaussée et la grande chapelle pontificale de l'étage supérieur. On sait que Viollet-le-Duc avait rêvé de transformer cette chapelle en cathédrale; il en aurait certainement altéré le caractère, s'il avait pu mettre ses projets à exécution.

Les premiers résultats obtenus surprirent ceux qui ne s'étaient pas doutés jusqu'ici de ce qu'était encore le Palais, et retournèrent complètement les esprits jusque-là rétifs ; l'enthousiasme succéda au dépit, on circula de salles en salles, on marcha de découvertes en découvertes, on s'imagina entrer dans un pays inconnu, dont la révélation stupéfiait.

Aussi la presse retentit-elle des échos de cet enthousiasme extraordinaire et des articles multiples piquèrent la curiosité de la foule, qui se précipita dans le Palais pour admirer. Un des journaux locaux, des plus hostiles jadis à toute désaffectation du Palais-caserne, qui avait juré ses grands dieux que ce n'était plus qu'un tas de pierres sans intérêt, ne tarit plus maintenant sur les beautés de l'édifice dont il raconte l'histoire par le menu en de longues et compactes colonnes. Du dénigrement le plus absolu, la conversion est complète autant que rapide.

Il est vrai que, il y a seulement un an, peu d'Avignonnais, en dehors de ceux qui faisaient leur service militaire, s'étaient donné la peine d'entrer dans le Palais, de se rendre compte de ce qu'il était et de ce qu'il serait si l'on supprimait les maçonneries du génie. Combien y en avait-il qui, je ne dis pas avaient examiné les frises et plafonds dont la peinture est encore apparente (ce serait beaucoup trop demander), mais connaissaient suffisamment les fresques des petits oratoires de Saint-Martial et de Saint-Jean, et la voûte de la salle d'audience ? Et ce n'est pas seulement devant le Palais que l'on passait avec indifférence, mais devant à peu près tous les monuments de cette ville si curieuse.

Les premiers travaux qui ont été effectués sous la direction de M. Nodet ont été poussés avec d'autant plus d'activité que l'on voulait installer dans le monument une exposition industrielle et artistique; on est arrivé à temps et cette exposition est en effet ouverte depuis quelques jours. On a rétabli dans leur architecture primitive (sauf les fenêtres qu'on a laissées telles quelles) la salle d'audience, jadis coupée en deux étages pour le service de la caserne, et la chapelle pontificale, *dite* du Consistoire, que des planchers avaient divisée aussi en trois étages. L'effet obtenu est vraiment merveilleux : le seul aspect de ces beaux vaisseaux gothiques, les plus remarquables de toute la région, l'impression produite par cette architecture sobre et élégante, sont des plus émouvants ; à elles seules ces deux salles suffisent à justifier la restauration que l'on a entreprise. On avait bien jugé d'ailleurs de ce qu'elles



Cliché Pellas.

Le Palais des Papes à Avignon.
La chapelle pontificale. (Vue intérieure.)



Cliché Neurdein.

Le Palais des Papes à Avignon.
La chapelle pontificale. (Vue extérieure.)

seraient, débarrassées des constructions parasites : les dessins et relevés de M. Nodet exposés au Salon, il y a trois ou quatre ans, en avaient donné une idée parfaitement exacte.

Pendant que ces travaux s'opéraient, on reconnaissait aussi dans la partie orientale du Palais, notamment au second étage (1) de la tour de la Garde-Robe, qu'une salle à plafond peint pouvait recéler, sous l'épais badigeon de ses parois, des fresques anciennes. Et de fait un hasard a permis de constater qu'un magasin d'habillement de la caserne, qu'on a identifié avec plus ou moins de raison avec la chambre du pape Clément VI, avait eu jadis ses murailles peintes. Malheureusement, on a commencé par confier à des manœuvres le soin de détacher la croûte des badigeons successifs qui voilait ces peintures, et ce n'est que devant des réclamations justifiées qu'on s'est décidé à écarter ces « découvreurs » maladroits pour demander un spécialiste à la direction des Beaux-Arts. M. Ypermann a été désigné pour reprendre ce travail minutieux : il l'exécutera avec toute la compétence nécessaire.

Actuellement, les scènes que l'on a incomplètement dégagées et qui restent encore souillées de chaux et de poussière, sont, par leur facture, leur composition et leur intérêt, bien inférieures à celles des chapelles de Saint-Martial et de Saint-Jean. Il n'y a aucune comparaison à établir entre elles : elles ne sont ni des mêmes artistes, ni surtout du même temps. Ce sont en général des chasses, pêches, cueillettes de fruits et baignades.

Voici quel est le sujet de chacune d'elles, autant qu'on peut le distinguer dans les morceaux découverts. Elles décorent, remarquons-le, les parois d'une chambre rectangulaire, quelque peu irrégulière dans ses dimensions (7 mètres sur 8 environ), éclairée à l'est par une, au sud par deux fenêtres ; au nord et à l'ouest, des portes rapprochées de l'angle formé avec les murs de l'est et du sud, communiquent avec les appartements voisins.

Dans la partie orientale, entre l'angle du sud et la fenêtre, deux personnages sont debout l'un en face de l'autre ; le premier, tourné à gauche, tient étendu le bras droit avec l'index ganté pour recevoir le faucon ; il est vêtu d'une tunique blanche à manches rouges qui tombe jusqu'aux genoux au-dessus de chausses rouges ; cette tunique est retenue par une ceinture, dans laquelle est passée une dague. Il porte sur l'épaule gauche un objet de couleur rouge, que je n'oserais identifier. Le personnage à cheveux blonds qui lui fait vis-à-vis, est drapé d'un manteau bleu à doublure blanche, ouvert sur le côté droit et laissant voir une tunique rouge. Tous deux se détachent sur un fond qui paraît aujourd'hui noir ; le sol est couvert de touffes d'herbe ; deux chiens, à poil presque blanc, complètent le tableau.

(1) C'est le second étage en venant de la cour, au troisième en réalité.

Entre la fenêtre et la paroi du nord, on voit d'abord un chien courant, puis deux hommes de profil, à vêtements bleus et rouges, d'un côté et de l'autre d'un tronc d'arbre. Dans les branches est sans doute monté un troisième personnage encore caché, que fixent les premiers et qui leur jette les fruits cueillis par lui. L'un tient le bas de sa tunique relevé, l'autre les mains étendues, pour les recevoir.

C'était peut-être une scène du même genre qui avait été peinte au-dessus de la porte du nord. On y distingue en effet très imparfaitement un arbre entre deux personnages debout.

Sur la même paroi du nord, dans un large renfoncement, est figuré, avec des fautes de perspective qui frappent à première vue, un vivier bordé d'un parapet en pierre ; l'eau transparente laisse voir de gros poissons et porte des oiseaux nageurs (canards ?). Sur le rebord du parapet, à droite, est accroupi un homme à tunique rouge, tenant de la main gauche un vase et paraissant jeter du grain aux poissons ; au milieu, de face, est un autre personnage debout ; à gauche, un troisième, encapuchonné et enveloppé dans son manteau, porte sur l'épaule un outil, bâton ou instrument, que je n'ai pu distinguer ; enfin, tout à fait au coin, un quatrième individu à manteau bleu semble encore jeter un appât dans le vivier. Sur le retour, d'équerre, un grand cygne blanc au repos ; et à côté, en pendant avec la scène au-dessus de la porte, un homme à tunique rouge, grimpé dans un arbre pour en cueillir les fruits, s'adresse à un deuxième à gauche, dont le capuchon rouge est rabattu sur une tunique bleue, surmontant des chausses rouges ; au-devant de l'arbre, deux levriers. Cette paroi du nord est, comme les autres, incomplètement dégagée ; on remarque cependant en haut une portion du ciel bleu qui s'étendait au-dessus de la scène de pêche.

Le côté occidental de cette chambre est encore presque entièrement recouvert de badigeon. Ses peintures ont dû être mutilées dès le XVIIe siècle par l'application d'une cheminée, dont la hotte en plâtre est décorée de moulures caractéristiques. On a seulement découvert, près de l'angle nord, une autre scène de chasse, où se distinguent un homme portant un bâton ou un épieu sur l'épaule, un chien courant, un deuxième chasseur lancé à la course et jetant une arme

A l'ouest, entre la porte et la fenêtre, sur la paroi qui dissimule un escalier étroit descendant à l'étage inférieur, est représentée une chasse au furet, dans un bois peuplé de lapins s'ébattant au milieu de l'herbe. Le chasseur est debout, à gauche; son capuchon bleu et rouge lui enveloppe la tête et lui couvre les épaules; sa tunique est également rouge avec doublure bleue. Il vient de lâcher le furet qui se présente à l'entrée d'un terrier.

Entre les deux fenêtres une scène de bain : des personnages nus (?), dont la petite taille contraste avec la grandeur presque naturelle de ceux des autres tableaux, prennent leur élan sur l'herbe avant de se lancer dans la rivière que le badigeon recouvre encore.

Plusieurs remarques doivent être ajoutées à cette description. Les couleurs, dont la gamme est assez restreinte ainsi qu'on a pu l'observer, sont en général ternes. Doit-on croire qu'elles sont ainsi, parce qu'elles sont encore encrassées de poussière et de lait de chaux, ou que leur éclat leur a été enlevé justement par l'application du badigeon ? Je ne le pense pas; elles n'ont jamais dû être bien brillantes.

Ensuite, le dessin de ces différentes compositions est plutôt lâche et inconsistant : il trahit des inexpériences, peut-être plutôt la hâte d'une exécution rapide, mais il y a quand même des fautes, telles que celles de la perspective, qui ne sont pas imputables à cela. Il faut encore noter que plusieurs scènes, avec leur fond de paysage et les touffes d'herbe sur un terrain qui élève l'horizon assez haut, paraissent fortement imiter le décor des tapisseries (1). Et alors ne pourrait-on pas supposer que des tapisseries ont servi de modèle au peintre, qui en cette circonstance n'a évidemment pas fait preuve de grande originalité?

Ces fresques à peine révélées ont fait l'objet, surtout dans la presse régionale, d'articles nombreux. Les auteurs de ces notices, qui ont fait autre chose que de les décrire sommairement, ont essayé de les dater et surtout se sont préoccupés de leur attribution à tel ou tel artiste, en s'aidant des extraits des comptes relatifs à la construction et à la décoration du Palais, publiés par le R. P. Franz Ehrle, dans le tome Ier de son *Historia bibliothecæ Pontificum romanorum*. La tour de la Garde-Robe a été édifiée sur les ordres de Clément VI, de 1342 à 1344. On sait que la chapelle de Saint-Michel, tout à fait au sommet, au-dessus de la chambre ornée des fresques que j'étudie, fut peinte par Matteo Giovanetti, de Viterbe, qui exécutait en même temps la décoration de la chapelle de Saint-Martial. On sait encore que trois peintres, dont un Simonet de Lyon, avaient terminé, le 4 février 1344, l'ornementation de tout l'escalier de la tour ; que d'autres, Bernard Escot et Pierre de Castres, s'étaient dans le même temps chargés de travaux sous la chambre nouvelle du pape (ce ne peut donc pas être dans l'appartement qui nous intéresse actuellement) ; enfin, que Ricconi d'Arezzo et Pierre de Viterbe avaient, dans une des pièces de cette tour, peint un ciel d'azur avec étoiles, et continué sur les murs des sujets commencés par d'autres. Mais on ne doit pas leur attribuer nos fresques, qui dénotent certainement une ou plusieurs mains françaises (je serais assez porté à croire que les personnages de la scène du bain n'ont pas été exécutés par le même artiste que les autres) ; ensuite, la seule partie de ciel que l'on aperçoive n'a pas d'étoiles, ce qui convient bien à des scènes qui se passent en plein jour.

D'autres auteurs ont cité Robin de Romans et Simonet de Lyon, employés à plusieurs reprises par Clément VI, comme les auteurs probables de la décoration que je viens d'analyser.

Me sera-t-il permis d'élever la plus grosse objection contre ces attributions et toutes celles que l'on sera tenté d'appuyer sur les comptes de Clément VI? Ces peintures ne sont certainement pas aussi anciennes que ce que l'on a dit. D'abord leur style n'est plus du XIVe siècle: que l'on compare par exemple avec n'importe quelle fresque du même temps, avec celles si nombreuses de l'Italie, avec celles toutes voisines des chapelles

(1) J'avais déjà exprimé cette idée et je l'avais même défendue dans une discussion à l'Académie de Vaucluse, quand je me suis aperçu qu'elle m'était commune avec M. F. Digonnet, qui l'a présentée dans le *Courrier du Midi*, du 24 février dernier. Je me fais un devoir de le reconnaître.

de Saint-Martial et de Saint-Jean dans le Palais. Il y a dans celles que nous étudions une entente du paysage qui n'existait pas encore en 1350. Et puis, il y a des détails de costumes très caractéristiques, les manches collantes sur les bras au milieu desquels elles s'arrêtent pour laisser pendre un long bout d'étoffe, les capuchons enveloppant étroitement le cou et la tête et dotés d'un appendice non moins long. Tout cela nous reporte à une époque beaucoup plus proche du règne de Charles VII que de celui de Philippe VI et même de Jean le Bon. A mon avis, ces tableaux sont donc du premier quart du XVe siècle et ne peuvent être rapportés à aucun des papes d'Avignon.

Ils sont surmontés d'une frise composée d'une longue suite de blasons, augmentée par endroits de petites scènes de chevalerie (?); le badigeon ne l'a jamais recouverte. Éloignée de l'œil et très enfumée, elle se prête difficilement à l'examen et je n'ai pas réussi à déchiffrer un seul de ces écus, qui permettraient sans doute de fixer la date de sa composition. Mais il m'a semblé que la solution qu'elle présenterait ne pourrait pas encore s'appliquer à l'ensemble des fresques, car avec la forme de ses blasons, elle ne paraît pas du tout contemporaine des peintures inférieures : ce n'est certainement pas le même dessin, peut-être pas les mêmes couleurs. Faut-il admettre qu'elle a bien été exécutée vers le milieu du XIVe siècle et qu'elle surmontait des tentures ou tapisseries recouvrant les murs ? C'est une simple hypothèse. Le départ des papes et l'enlèvement de leur mobilier auraient laissé plus tard les murailles à nu et leurs premiers représentants dans le Palais apostolique, François de Conzié par exemple, auraient entrepris de remplacer les étoffes absentes par une décoration peinte.

Le plafond, avec poutres et solives apparentes, avait reçu lui aussi une ornementation en couleurs, mais très simple, sans figurations de personnages et d'animaux, ni même d'armoiries; elle consiste surtout en rosaces, dessins géométriques, etc.

Le succès des premières recherches de fresques a mis en goût et l'on a essayé d'en retrouver ailleurs. Dans une pièce voisine de l'appartement que je viens de décrire, mais dans la tour des Anges, là où fut certainement pendant quelque temps la chambre de Benoît XII, appelée du Cerf-volant, on a commencé à décroûter par endroits le badigeon et l'on a mis à jour une décoration peinte tout ornementale, des feuillages et rinceaux de vigne. Elle paraît bien remonter au deuxième quart du XIVe siècle : les couleurs, bien que fort abîmées, ont eu certainement plus d'éclat et de relief que celles des scènes de chasse et de pêche. Il m'a semblé aussi, dans le peu que j'ai vu, que l'artiste qui les a appliquées a pris comme modèle l'ornementation courante des manuscrits.

Dans la chapelle de Saint-Michel, au sommet de la tour de la Garde-Robe, on n'aperçoit plus guère que des traces de la décoration peinte par Matteo Giovanetti ; deux étages plus bas, une chambre très enfumée montre encore une frise d'animaux fantastiques et de blasons, à rapprocher de celle que j'ai signalée tout à l'heure.

Dans la grande chapelle pontificale, aujourd'hui déblayée complètement et dans laquelle on a installé l'exposition des Beaux-Arts, on n'a rien retrouvé comme peintures anciennes ; seules quelques armoiries de papes, légats ou vice-légats du XVIIe siècle ont apparu. Par contre, en dessous, dans la salle de l'Audience, les chapiteaux des colonnes supportant les doubleaux et ogives, hier encore noyés dans les maçonneries du génie militaire, montrent, pour quelques-uns, les couleurs vives dont ils avaient été revêtus. On désespérait de revoir, en fait de fresques, autre chose que les vingt grandes figures bien connues des Sibylles et des Prophètes, qu'on n'a jamais cessé d'admirer dans deux segments de voûte de la dernière travée à gauche, et l'on ne comptait même plus sur la trace des grandes scènes du *Jugement dernier* (au-dessous des Prophètes) et de la *Crucifixion* (entre les deux fenêtres du fond), détruites au début du XIXe siècle ; mais un examen attentif de M. Ypermann a démontré que l'on s'était peut-être trop hâté de perdre toute confiance : il aurait retrouvé par endroits le dessin à la sanguine que le peintre exécutait sur la muraille avant l'application du plâtre frais qui devait supporter ses couleurs. Souhaitons que son expérience dévoile de nouvelles merveilles dans cet étonnant Palais des papes si mal connu jusqu'aujourd'hui par ceux qui vivaient le plus près. L'attention s'y est maintenant portée et je suis sûr que la municipalité d'Avignon, tout à fait convertie à la bonne cause et vraiment zélée pour son monument, tiendra à honneur, une fois son exposition close, de faciliter les travaux qui sont encore nécessaires et de mériter ainsi la reconnaissance du monde des archéologues et des artistes.

L.-H. LABANDE.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢✢✢ **Evêchés et séminaires : Quimper et Reims.** — La Société archéologique du Finistère a signalé récemment l'intérêt des bâtiments de l'évêché de Quimper dont une façade ainsi qu'une tourelle d'escalier appartiennent au Grand-Logis de Rohan édifié en 1507, et où l'on rencontre encore à l'intérieur un bel escalier du XVI[e] siècle et une grande salle décorée de boiseries du XVIII[e]; la Société réclame, et nous enregistrons volontiers ce vœu, qu'on conserve ces locaux intacts et qu'on y établisse une annexe du musée départemental.

D'autre part, l'Académie nationale de Reims demande le classement comme monument historique de tout le palais archiépiscopal de Reims dont la chapelle seule est classée et dont mainte partie, notamment les deux grandes salles du XV[e] siècle ornées de cheminées et les salons du grand bâtiment élevé en 1690 par Robert de Cotte, mériteraient de l'être. On demande aussi la même protection pour l'ancienne abbaye de Saint-Denis où avait été installé le grand séminaire et qui est un beau spécimen de l'art du milieu du XVIII[e] siècle.

✢✢✢ **Le mur d'enceinte du Palais.** — De récents travaux de démolition entrepris à l'angle du boulevard du Palais et du quai des Orfèvres ont amené la découverte d'un fragment de gros mur composé d'assises monumentales. Mais on s'est empressé un peu trop, paraît-il, d'y voir un mur d'enceinte gallo-romain. Il ne s'agit, affirme-t-on d'autre part, que des restes du mur qui fermait de ce côté le Palais de la cité et fut élevé sous Philippe le Bel.

✢✢✢ **Exposition de la vie populaire à Paris du XV[e] au XX[e] siècle.** — Une nouvelle exposition vient de s'ouvrir à la Bibliothèque de la ville de Paris, 29 rue de Sévigné. Elle se compose de pièces très diverses, plans, livres, plaquettes, gravures, feuilles volantes et a pour objet *La Vie populaire à Paris du* XV[e] *siècle au* XX[e] siècle. Des riches collections de ce dépôt trop peu connu les organisateurs ont pu tirer facilement de quoi garnir toute une suite de vitrines. Cabarets, cafés, foires et bals, jardins et promenades, faits divers et canards populaires, cris et chansons de la rue, le Pont-Neuf, les jeux et les sports, les entrées royales et les fêtes, les ballons, les lettres de part, les moyens de transport, toutes ces manifestations de la vie populaire se trouvent représentées par des documents et des illustrations de toutes sortes, quelques-uns de la plus grande rareté.

Bien que cette exposition s'adresse surtout aux bibliophiles et aux curieux d'histoire parisienne, elle ne laisse pas d'intéresser les artistes et les archéologues. Ces derniers en particulier apprécieront une suite de photographies prises avant les grandes transformations du Paris moderne, et des plans cavaliers du XVI[e] et du XVII[e] siècle, qui servent de cadre à l'exposition proprement dite. Les photographies, principalement, présentent une valeur documentaire indiscutable. Les unes révèlent la physionomie de la butte des Moulins, avant l'ouverture de l'avenue de l'Opéra, le percement des rues Réaumur ou du Quatre-Septembre, le vieux carrefour Saint-Benoît absorbé par le boulevard Saint-Germain, le Pont-Neuf en 1852 avec ses tourelles du XVIII[e] siècle, ses hauts trottoirs et les bornes qui les flanquaient. D'autres évoquent le souvenir de monuments disparus comme l'ancien Hôtel de Ville (1865), la Pompe Notre-Dame, les cagnards de l'Hôtel-Dieu, la maison dite de la reine Blanche rue Saint-Paul, la tourelle gothique de la rue du Mouton, disparue lors de la régularisation de la place de l'Hôtel-de-Ville, etc. Plusieurs donnent l'état ancien de bâtiments reconstruits ou restaurés, la tour du Vert-Bois enclavée maintenant dans la façade du Conservatoire des Arts-et-Métiers, la tour de Philippe-le-Bel et la tour Bon-Bec au Palais de Justice. Pour beaucoup d'archéologues ces photographies seront une révélation. Elles n'existent en effet, que dans les collections de la Ville, les clichés étant conservés au Service des travaux historiques.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



La Vierge et l'Enfant. (Bois.)

École française, XIVe siècle

(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

UNE VIERGE FRANÇAISE DU XIVe SIÈCLE

Acquisition récente du Musée du Louvre

(Planche 29.)

Encore une Vierge du xive siècle! penseront quelques esprits chagrins. Il semble pourtant qu'on en ait, dans les dernières années, suffisamment acquis!... Les mêmes esprits qui, pour être amenés à cette lassitude anticipée, ne connaissent à fond ni n'aiment passionnément l'art du moyen âge, admettraient sans doute que l'on accumulât les madones du xve siècle italien dont la variété, le charme divers et personnel est plus reconnu, plus classique en quelque sorte. D'ardents amateurs, les Piot, les Timbal, les Foulc, les Gustave Dreyfus et des conservateurs diligents comme Bode à Berlin, et Courajod à Paris, n'ont pas manqué jadis de faire cette récolte en temps utile, lorsque, la curiosité venant de découvrir le quattrocento, les madones italiennes se mobilisèrent en foule. Nous continuerions volontiers la récolte si elle était encore possible, mais les temps sont passés ; les pièces jetées sur le marché sont rares, banales ou terriblement cotées. Au contraire, c'est tout récemment que la pierre, le bois français sont devenus matière à enchères retentissantes et, par le fait même, quantité de spécimens disponibles sont venus comme par enchantement s'offrir sur le marché. Ce sont là des mouvements économiques que les musées ne peuvent malheureusement devancer et qu'ils doivent suivre, sous peine de se préparer pour l'avenir des regrets amers et des reproches superflus. Courajod a pu jadis, dans les dépôts publics dont il avait la disposition, recueillir gratuitement des sculptures du moyen âge que la curiosité paierait un gros prix aujourd'hui. Il a pu aussi acquérir à petits frais des documents que l'on estimait alors assez peu : mais il n'a pu « faire sortir », suivant l'expression, des mains des particuliers des pièces que ceux-ci soupçonnaient à peine comme œuvres d'art et comme œuvres de prix. La renommée cependant s'est vite répandue de certains engouements nouveaux des amateurs ; l'activité des rabatteurs s'est subitement mise en campagne avec les progrès dans l'information et le déplacement qu'entraînaient les façons de vivre d'aujourd'hui, et voilà pourquoi, dans les derniers mois, nous avons vu tout d'un coup le marché encombré (le mot n'est pas trop fort) d'articles ignorés la veille. La « Vierge xive siècle » a été l'un des plus demandés et des plus offerts. On n'a pas discerné toujours entre le morceau de série, la pièce de fabrique et l'œuvre rare et unique ; l'étrangeté parfois a frappé plus que la beauté. Mais dans le nombre considérable de ceux qui nous sont passés sous les yeux, des morceaux exquis se sont rencontrés que le musée ne pouvait se dispenser de convoiter. Tous ne sont pas, hélas! entrés, comme nous l'eussions souhaité, par la bonne porte : quelques-uns font un stage dans les cabinets d'amateurs amis et rentreront au bercail un peu plus tôt ou un peu plus tard, comme sont déjà rentrées les Vierges charmantes de la collection Bossy. D'autres sont partis irrémédiablement pour l'Allemagne ou l'Amérique. Nous avons été assez heureux toutefois pour en retenir plusieurs qui comptent certainement, de l'avis de tous, parmi les meilleurs spécimens du genre. La Vierge que M. Michel présentait à nos lecteurs dans le premier numéro de cette revue, il y a bientôt deux ans, est de ce nom-

bre. Celle que l'on trouvera reproduite ci-contre en est certainement aussi.

Qu'elle est différente, cependant, de la première, non seulement pour qui est sensible aux nuances, mais pour qui sait simplement regarder! c'est non seulement la matière qui est tout autre, là la pierre peinte, ici le bois, mais c'est surtout l'esprit. C'était dans la première un charme doux d'intimité, de modestie, de délicatesse ; c'est quelque chose ici de plus agressif et de plus provocant. On ne peut s'empêcher de se rappeler le mot de Ruskin, à propos de la *Vierge Dorée* d'Amiens, cette « soubrette picarde ». En partie injuste pour la grande dame de la cathédrale amiénoise, l'impression se rapproche de la vérité quand on considère ses dérivés, et celle-ci est du nombre, évidemment.

On la dit venir d'Abbeville, et tous les caractères qu'elle accuse la rapprochent bien aussi comme époque de la fameuse *Vierge Dorée*. C'est la grâce mondaine qui s'accuse, le sourire qui s'accentue dans le type de la Vierge mère, en même temps que la petite figure de l'enfant se met à grimacer. Le dialogue de l'un à l'autre, à peine indiqué jadis, se fait plus animé et plus familier et l'allure du groupe, en même temps, devient plus mouvementée, les attitudes sont même quelque peu forcées, et les plis des vêtements, autrefois larges et monumentaux, se creusent et se compliquent en recherche de froissements naturalistes, qui vont plus tard retourner aux formules compliquées et hors nature.

Le présent morceau, du reste, ne nous paraît pas devoir se placer plus tard que le premier quart du XIVe siècle : dans le style plus aigu, plus raffiné, quelque chose subsiste encore de la vigueur et de la grandeur d'autrefois. Point de mièvrerie ni de maniérisme. C'est une sculpture souple, vivante et large d'effet. Taillé en plein cœur de chêne, le morceau est d'une maîtrise savoureuse, pleine de décision et d'accent. Nous sommes aussi loin que possible du banal tour de main qui s'acquérait dans les ateliers et se répétait à satiété pour satisfaire la piété des clients. Nous saisissons même ici le travail du huchier dans toute sa pureté, et sa franchise un peu rude, puisque ce travail a été dépouillé par le temps des agréments qu'on lui avait ajoutés : enduit polychrome adoucissant les arêtes et accentuant les modelés, rehauts d'or et même accessoires d'orfèvrerie, couronne en particulier qui devait compléter la silhouette de la tête par-dessus le voile. Telle quelle, c'est une œuvre d'art de premier ordre et qui tiendra certainement une place d'honneur dans nos séries de sculptures du moyen âge.

Paul VITRY.

LES DÉCORATIONS DU CHATEAU DE BERCY (1)

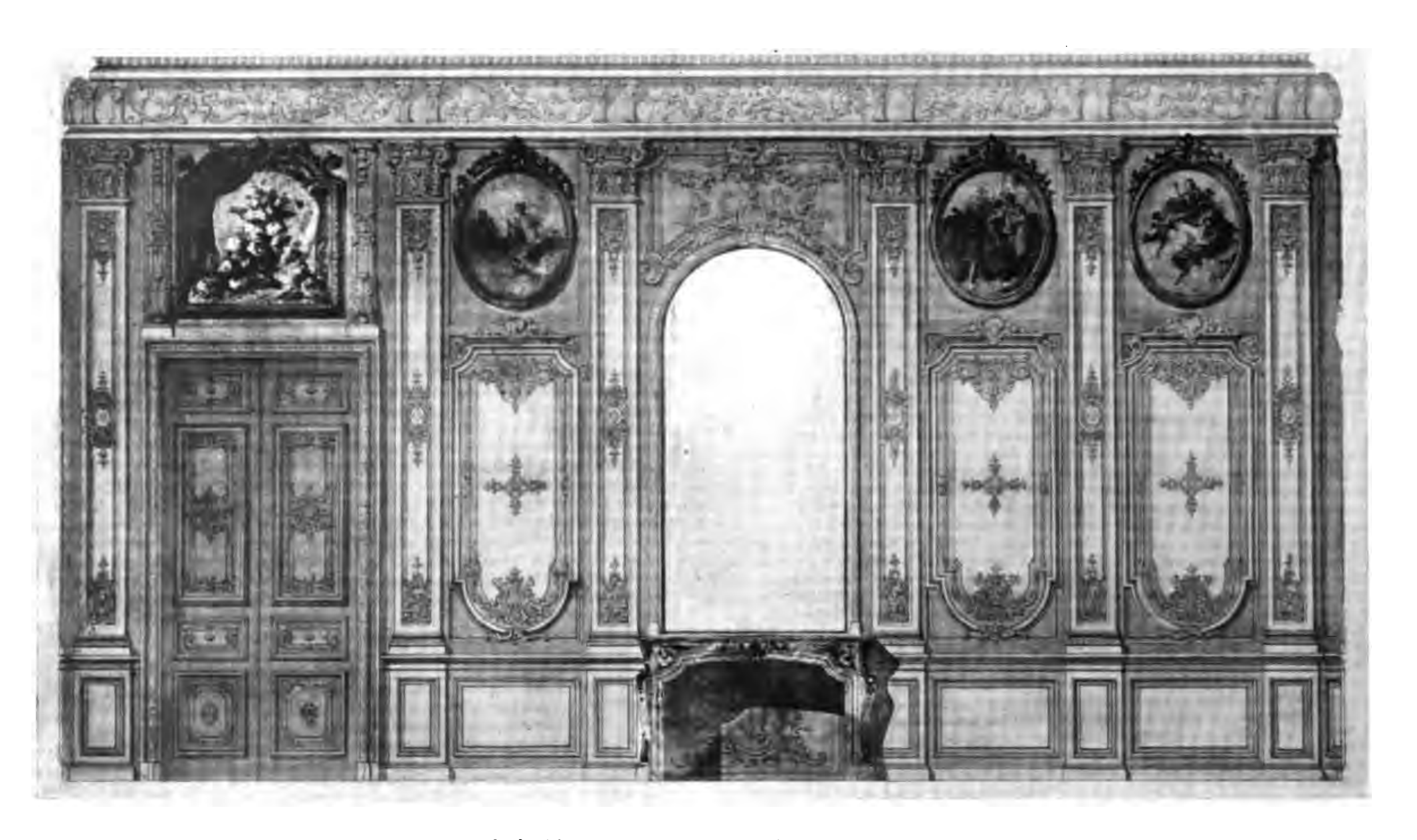
D'après les relevés exposés au Musée des Arts décoratifs

(PLANCHE 30.)

GRACE à un prêt de M. le marquis de Nicolay, neveu du dernier marquis de Bercy, le Musée des Arts décoratifs possède pour quelques mois une collection de vingt-sept aquarelles qui reproduisent avec un art précis les décorations du château de Bercy au moment de sa démolition.

Cette belle demeure, détruite en 1861, s'élevait au milieu d'un parc magnifique, dans la plaine qui séparait le faubourg Saint-Antoine des maisons de Conflans et de Charenton. En 1860 une vente aux enchères en dispersa les décorations intérieures et quelques objets mobiliers, sièges, tables, écrans, consoles, meubles de grand apparat. Les relevés exécutés par Frölicher à cette époque nous donnent exactement l'aspect extérieur et intérieur d'une habitation qui, construite en partie à la fin du XVIIe siècle, ne fut aménagée et décorée que dans le premier quart du XVIIIe siècle. L'art de la Régence nous offre là le type parfait de ces boiseries sculptées en plein chêne qui, tout en s'inspirant des modèles somptueux de Versailles, décoraient de panneaux gardant la teinte naturelle du bois des salons et des cabinets qui servaient à la vie intime et aux réceptions choisies d'une

(1) Les points essentiels de cette courte notice sont empruntés à la *Topographie historique de la seigneurie de Bercy* par Ch.-Henri de Malon, seigneur de Bercy, éditée par M. de Boislisle avec un avant-propos et des notes (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome VIII (1882), p. 1 à 94).



Bibliothèque de l'ancien château de Bercy.
D'après un relevé exposé au Musée des Arts Décoratifs.

famille de magistrats bien apparentée et pourvue d'offices dans les finances.

Charles Henry de Malon Ier, seigneur de Bercy, président au Parlement de Paris, avait en 1658 démoli un ancien logis seigneurial possédé par sa famille depuis 1523 et que les royalistes avaient saccagé pendant le blocus de Paris. Il avait demandé à François Le Vau, frère cadet de Louis Le Vau, les plans d'un nouveau château ; celui-ci devait s'élever dans la partie la plus élevée du parc, d'où se découvrait une vue très étendue. François Le Vau, dont les projets ont été gravés par Ch. Olry Deloriande, avait placé le château sur une grande terrasse; les façades s'ornaient à profusion de statues, de vases et de trophées dans le goût noble et pompeux de l'époque. A l'intérieur, au rez-de-chaussée, s'étendait une immense galerie qui rejetait les pièces de réception au premier étage.

François Le Vau mourut le 4 juillet 1676, un mois après le président de Bercy. Le gros œuvre de sa construction était achevé en partie, mais ses projets d'ornementation ne devaient pas être exécutés.

Son fils, l'intendant Anne-Louis-Jules de Malon, acheva le bâtiment du côté de Paris, combla les fossés, établit les terrasses et aménagea les alentours du château en y disposant une avant-cour magnifique avec grille, fossés et demi-lune; il chargea André Lenôtre de dessiner les jardins. Mais, occupé par de nombreux procès, Anne-Louis-Jules délaissa l'édifice qui se trouva à sa mort, en 1706, presque en ruines, sans fenêtres ni couvertures. A l'intérieur les appartements avaient été conçus sur un plan si vaste qu'ils étaient inhabitables.

C'est son fils Charles-Henry de Malon II qui termina le château de Bercy. Né en 1678, il avait été à l'âge de vingt-huit ans pourvu, sous le nom de M. de Conflans, d'un office de conseiller au grand conseil (30 avril 1701). Son mariage avec Charlotte-Angélique Desmarets, fille de l'ancien intendant des finances, le mit au premier rang et lui facilita l'acquisition d'une charge d'intendant des finances en 1707. Après la mort de Louis XIV, il suivit Desmarets dans sa disgrâce, et se retira dans son domaine, qu'il acheva, embellit et dont il écrivit la Topographie historique. Il mourut en 1742 de la petite vérole.

C'est seulement à partir de 1712 que Charles-Henry de Malon II reprit les travaux du château. Il choisit comme architecte Jacques de la Guépière, qui dès 1714 avait achevé le château, la chapelle, les écuries et les communs. Le chartrier de Bercy conserve une partie de ses plans et de ses études et c'est sous l'aspect qu'il lui avait donné que nous apparaît le château de Bercy dans la grande aquarelle de Ricois exposée au Musée des Arts décoratifs.

Deux avant-corps aux toits mansardés et aux frontons triangulaires flanquent un corps central surmonté d'un fronton circulaire au milieu duquel se détache un cartouche armorié. De hautes fenêtres séparées par des pilastres s'ouvrent au premier étage sur un large balcon de fer forgé; au rez-de-chaussée les portes à petits carreaux donnent accès à un perron dont les marches mènent aux terrasses; de là on découvre la vue de Paris et du cours de la Seine à travers la perspective des allées d'un parc immense.

A l'intérieur, des modifications considérables avaient été apportées à l'œuvre de Le Vau. La grande galerie du rez-de-chaussée faisait place à des appartements d'une distribution plus commode. Les aquarelles de la collection nous montrent le vestibule dallé de marbre noir et blanc. Il était décoré de pilastres entre lesquels se détachaient, en ronde bosse sur un fond de pierre blanche, de grands trophées où parmi les attributs de la chasse, de la guerre, de la pêche, de la musique et des arts se jouaient des génies ailés.

Les murs de la salle à manger, revêtus d'un marbre rouge veiné de gris, s'encadraient de bordures et de consoles en bronze vert ornées de ces masques de femmes aux traits charmants que les artistes français modelaient à cette époque avec une si rare perfection aussi bien en clefs de fenêtres ou de portes, qu'en appliques de meubles ou de pendules. Le grand buffet de marbre supporté par trois pieds en consoles s'accompagnait à droite et à gauche de deux fontaines placées dans des niches d'où un jet d'eau continu coulait d'un masque barbu dans des vasques en coquille. La boiserie en chêne du grand salon se composait de panneaux chantournés, décorés d'entrelacs symétriques, séparés par des pilastres corinthiens sobrement sculptés des mêmes motifs. Au-dessus de chacun d'eux s'encadrait dans une bordure dorée de forme ovale une scène mythologique. Les portes sculptées pareillement étaient surmontées de peintures figurant des vases fleuris. Cette décoration, acquise par l'impératrice Eugénie à la vente de 1860, fut replacée à peu près en son état primitif dans son hôtel particulier de la rue de l'Élysée, qui

devint plus tard la propriété du baron de Hirsch.

A cette pièce destinée aux grandes réceptions succédaient un salon de musique, un grand cabinet d'assemblée, une salle de billard, décorés avec plus de sobriété. Les cheminées de marbre précieux, les consoles et les trumeaux sculptés de masques enguirlandés y offraient cependant encore les mêmes qualités d'exécution ainsi que les corniches dont les rinceaux entouraient des oiseaux fabuleux et des jeux d'enfants.

Au premier étage, desservi par un escalier placé dans l'un des avant-corps de l'habitation, se trouvaient les pièces dans lesquelles se montraient les décorations les plus somptueuses. Charles-Henry de Malon était un homme cultivé. En 1714 il avait été nommé académicien honoraire par l'Académie des inscriptions et belles-lettres à la place de l'évêque de Soissons Fabio Brulart de Sillery. Aussi avait-il installé sa grande et sa petite bibliothèque dans cette partie du château, plaçant ses livres précieux dans des armoires prises dans une boiserie d'une richesse extrême que surmontaient des peintures allégoriques encadrées dans des bordures chantournées à relief très saillant.

Les portes, couvertes de sculptures, surmontées de bas-reliefs cintrés en bois figurant des enfants assis de chaque côté d'une sphère, ouvraient sur une grande galerie qui donnait également accès à droite et à gauche sur onze pièces servant d'appartements privés et décorées dans le même goût. Une aquarelle nous montre un panneau de boudoir dont la corniche supportait deux grands vases de la Chine à lambrequins rose et or que possède encore le marquis de Nicolay. La disgrâce qu'avait subie M. de Bercy en 1715 dura jusqu'à sa mort : il y avait trouvé les loisirs nécessaires pour terminer son œuvre et en soigner tous les détails avec la perfection que nous admirons aujourd'hui.

Le dernier des Malon, Charles-François, mourut en 1809. Sa sœur, qui avait épousé Aymard-François-Marie-Chrétien de Nicolay, eut un fils, Aymard Charles-Théodore-Gabriel de Nicolay, qui hérita de son oncle sous la condition expresse de relever le nom et les armes de Bercy. Mais pendant le cours du XIXe siècle le domaine de Bercy avait subi des diminutions telles que son aliénation devint inévitable. Le développement des entrepôts de vins, la création des bastions de Paris en 1842, la construction de la ligne du chemin de fer de Paris à Lyon qui creusa au pied du château une large tranchée, enfin l'acquisition d'une partie du pa[...] par la Ville de Paris pour l'agrandissement du bo[...] de Vincennes, décidèrent le marquis de Bercy [...] céder le reste de sa propriété à un syndicat q[...] démolit le château en 1861.

En 1860 les meubles et boiseries avaient été d[...] persés dans une vente aux enchères. Parmi [...] principaux acquéreurs on cite les noms de l'Em[...] reur et de l'Impératrice qui acquirent po[...] 2 500 francs un petit salon du premier étage [...] pour 19 000 francs le grand salon à pilastr[...] six médaillons ovales et une cheminée en mar[...] blanc avec bronzes dorés. Nous avons vu p[...] haut l'emploi qui fut fait de la seconde de ces b[...] series. La première fut replacée au Palais [...] l'Élysée et décore le Salon dit des aides de can[...] La cheminée en est particulièrement remarqua[...]

Le baron James de Rothschild acquit les lam[...] de la petite bibliothèque pour 28 000 francs. [...] boiseries, qui étaient parmi les plus précieuses [...] château, furent détruites dans un incendie a[...] d'avoir été replacées dans le château de Ferriè[...] On ignore le nom de l'acquéreur de la gra[...] bibliothèque.

Mme de Courmont acheta une boiserie pou[...] château voisin d'Armainvilliers. Le peintre Sé[...] recueillit quelques panneaux pour sa maison [...] rue La Rochefoucauld, et le duc de la Rochefouc[...] Bisaccia se rendit également acquéreur de b[...] ries pour son hôtel de la rue de Varenne.

Citons encore parmi les acquéreurs M. Édo[...] André et un Anglais, M. Strod, qui fit remonte[...] débris de décoration dans son château de Cam[...] place à Chislehurst (1). Le Musée des Arts [...] ratifs possède un fragment de panneau qui [...] été donné par l'impératrice Eugénie.

Quoique le château de Bercy ait déjà été l[...] de publications de valeur et que les moulag[...] principales décorations soient dans le comm[...] il faut former le vœu que ces précieuses aqua[...] témoignages si fidèles d'une des plus [...] demeures du XVIIIe siècle, soient réunies da[...] album qui contiendrait, à côté des reprodu[...] des boiseries aujourd'hui dispersées, celle[...] tableaux et des meubles qui ornaient le chât[...] dont quelques-uns, du plus beau travail, [...] encore dans la possession du marquis de Ni[...]

L. METMAN.

(1) *L'Art décoratif dans le Vieux Paris*, par A. de [...] peaux, Paris, 1898, p. 307 et suiv.

LE MUSÉE RÉMOIS

Au Musée de Reims

Au mois de juillet dernier, quelques jours après l'apparition dans la Revue des Revues *d'un article de M. L. Réau intitulé* Musées de France et Musées d'Allemagne, *nous recevions de notre éminent collaborateur M. Jadart, conservateur du Musée et de la Bibliothèque de Reims, une lettre protestant contre la sévérité des appréciations contenues dans l'article de M. Réau.*

« Loin de moi, nous écrivait M. Jadart, la pensée que tout soit pour le mieux dans nos musées de France; il y a encore bien des progrès à y réaliser. Mais taxer les conservateurs d'*inertie* et les collections d'*indigence*, c'est aller contre la vérité. Les musées d'Allemagne peuvent avoir beaucoup d'avantages sur les nôtres à bien des égards, et rien n'est plus sage que de nous les proposer comme un objet de salutaire émulation. Il importe cependant de ne pas rabaisser ou feindre d'ignorer tant d'efforts accomplis en France. Est-ce que le *Musée lorrain* à Nancy n'est pas, par exemple, un excellent type de collection provinciale? En ce qui nous concerne, il ne faut pas oublier qu'à Reims, depuis vingt ans, d'admirables séries de tableaux modernes sont venues accroître l'ancien fond du musée : les legs Lundy, Kasparek, Warnier, et le plus riche comme le plus récent, le legs Vasnier, sont un objet constant d'admiration pour nos visiteurs tant français qu'étrangers. Sans doute notre installation n'est pas parfaite; mais le dernier au moins de ces ensembles va être accessible dans des conditions très honorables.

« Il ne faut pas trop médire de nous : il faudrait surtout nous connaître avant de nous livrer au ridicule ou de nous vouer à l'impuissance. Il faudrait se rendre compte de nos richesses en même temps que l'on indiquerait ce qui est à réformer ou à améliorer. Mais les encouragements valent mieux que le dénigrement, et de bons conseils que des reproches souvent immérités... »

En même temps que la lettre dont nous venons de citer les passages principaux et à laquelle nous ne saurions qu'applaudir pour notre part, M. Jadart nous envoyait l'article ci-dessous, que nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs, comme nous désirerions le faire pour toute manifestation intéressante de l'activité provinciale.

N. D. L. R.

Un musée n'est pas seulement une collection d'œuvres d'art offertes à l'admiration, à la curiosité et à l'étude des visiteurs, c'est aussi un lieu de recueillement pour l'individu qui réfléchit et compare les choses anciennes et modernes. Par conséquent, le musée doit contenir, dans une ou plusieurs salles, des vestiges du passé, des traces de nos ancêtres les plus rapprochés de nous. Je ne parle pas ici seulement d'archéologie et de découvertes de fragments des civilisations antiques, ensemble qui appartient à un musée spécial d'archéologie. Mais j'entends les choses plus ou moins artistiques qui rappellent les métiers, les costumes, les mœurs, les faits historiques, les monuments d'une époque peu lointaine, quoique souvent déjà oubliée de nos contemporains, et qui peuvent entrer dans tous nos musées. Le *Musée Carnavalet* à Paris, et le *Musée lorrain* à Nancy, voilà des types et des modèles d'un musée entier consacré à l'intelligence et à la mise en lumière du passé. Ce ne peut être le cas de tous nos musées ni de toutes nos villes. L'unité du musée peut empêcher, en beaucoup de localités, cette création à part, qui reste excellente toutefois en son genre.

Prenons l'espèce la plus répandue : un musée municipal, avec séries de tableaux et d'œuvres de sculpture, de curiosités et de reliques en tous genres. Il s'agit de distribuer à part, en une ou plusieurs salles, ce qui concerne la localité, ce qui peut instruire particulièrement les habitants et même les étrangers sur l'histoire du pays et la connaissance de ses monuments, de ses usages et de ses goûts à travers les siècles.

Pour indiquer ce qui peut se faire, nous allons résumer ce qui s'est fait au Musée de Reims en faveur des œuvres et des souvenirs de la localité. Nous laisserons en ce moment de côté les collections spéciales d'archéologie et d'ethnographie, cette dernière surtout méritant une description à part, sous le titre de *Musée Ethnographique de la*

Champagne, qui lui a été donné par son fondateur, M. le Dr Guelliot, en 1902.

Mais, dans le musée même consacré aux Beaux-Arts, malgré l'exiguïté des locaux qui est inévitable dans un hôtel de ville, une longue galerie et trois salles contiguës ont été réservées, en 1898, à un ensemble rémois sous le nom de *Musée rémois* (1). L'ordre n'a pu être rigoureusement méthodique, et un certain nombre d'objets de cette catégorie sont restés dans le musée général ou en d'autres endroits pour des raisons de convenance ou de priorité (2). N'importe, la classification est faite dans ses grandes lignes et en voici le détail sous trois catégories.

PORTRAITS

La galerie est entièrement consacrée aux portraits, peintures originales presque uniquement, quelques dessins, pastels ou gouaches. Ce sont tous personnages d'origine rémoise ou dont l'existence se lie intimement à l'histoire locale depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. La collection atteint maintenant environ cent cinquante portraits.

Sur ce chiffre total, il s'en trouve au moins la moitié, soit quatre-vingt-un, qui remontent aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Sans prétendre assimiler notre galerie ancienne à une grande collection historique, il suffit de citer les noms du *cardinal de Lorraine*, du chancelier *Brûlart*, de *Nicolas Bergier*, de *Rainssant*, de l'abbé *Pluche*, de *Godinot*, pour démontrer l'intérêt local et général de cette série.

Les portraits peints depuis la Révolution, au nombre de soixante-dix environ, comptent surtout des notabilités urbaines, administrateurs, médecins, industriels, artistes, militaires, ecclésiastiques et érudits, sans oublier les bienfaiteurs de nos établissements divers.

A ces peintures, il faut ajouter les bustes anciens et modernes, les médaillons et les autres reproductions plastiques des traits d'hommes contemporains, et nous arriverons au chiffre de près de deux cents figures rémoises. Un cartouche accompagne chaque pièce, avec le nom et les dates du personnage, le nom et les titres de l'auteur : *Rogier* par Sigisbert Adam, *Godinot* par Cousinet, *Linguet* par Pigalle, *Colbert* par E. Guillaume, etc., auxquels sont jointes les œuvres des artistes rémois actuels : L. Chavalliaud, René de Saint-Marceaux, etc.

(1) *Livret du Musée rémois à l'hôtel de ville de Reims.* Prix : o fr. 25. Reims, 1898, in-16 de 36 pages.

(2) Salle publique de la Bibliothèque pour les chroniqueurs et érudits; salle des Commissions du Conseil municipal pour les portraits des maires de Reims, etc.

MONUMENTS

La salle des Monuments rémois est déjà encombrée, parce qu'elle est commune avec les toiles de l'ancienne École de Reims, et que son développement nécessiterait une galerie spéciale. Plus de cent œuvres diverses sont consacrées à la reproduction de la cathédrale et de Saint-Remi, à la restitution de l'ancienne église Saint-Nicaise et d'autres églises détruites, aux mosaïques romaines et aux pavés ou carreaux vernissés, aux édifices, aux rues et places de la ville moderne. La fameuse maison des Musiciens, dans la rue de Tambour, y figure sous la forme d'une aquarelle vigoureuse, signée d'un nom bien connu d'artiste rémois : *E. Auger*.

Le même artiste a récemment inauguré une série nouvelle, formant un panneau à part, celle des monuments et œuvres d'art des églises rurales : abside de Cormicy, vitrail de Villers-Franqueux, retable de Cauroy-lès-Hermonville, etc. Il est temps de faire connaître ce genre de richesses, trop ignoré des amateurs, sinon des brocanteurs qui les convoitent.

Deux vues, peintes au début du XVIIe siècle, offrent l'enceinte de Reims, ses remparts, et constituent la principale curiosité historique de ce cabinet rémois, avec une vue, également ancienne, de l'abbaye de Saint-Nicaise.

ŒUVRES D'ARTISTES RÉMOIS

Il serait présomptueux de parler d'*École de Reims* pour la peinture locale depuis le XVIe siècle, bien que le catalogue du musée, publié en 1881, ait remis en honneur beaucoup de noms d'artistes rémois en les répartissant dans l'*École française* (1).

Néanmoins, nous ne craignons pas de disposer l'ensemble principal de ces œuvres, écloses à Reims ou produites par des enfants de Reims, dans une salle spéciale et de manière à y former une suite chronologique. C'est une attraction pour le public, un stimulant pour les jeunes artistes qui peuvent considérer là les essais de compatriotes et d'amis,

(1) *Catalogue du Musée de Reims*, par Charles Loriquet, 1881, p. 55 à 220.



Porte du Palais de Justice de Dijon.

Par Hugues Sambin.

(Musée de Dijon.)

un renseignement très précis pour les étrangers et les visiteurs.

L'École de dessin, fondée à Reims en 1750, a formé beaucoup de peintres et de dessinateurs connus sur place : Clermont, Perseval, Deperthes, Germain, Rève, etc. Il en est peu qui se soient produits sur un plus vaste théâtre. Mais, dans l'école contemporaine, il est quelques artistes rémois, dont on retrouve les premières œuvres au musée et qui se sont fait un nom dans les Salons et aux Expositions de la capitale : Armand Guéry, Emile Barau, Emile Wéry, et d'autres encore dont l'État a récompensé le talent et propagé la réputation.

Des uns et des autres, nous tenons à honneur de tenir en lumière quelques productions, parfois des dons généreux, témoignages de gratitude pour la ville qui a favorisé leurs débuts. C'est une leçon et une espérance.

Henri JADART.

LES PORTES DU PALAIS DE JUSTICE AU MUSÉE DE DIJON

(PLANCHE 31.)

HUGUES Sambin nous apparaît comme représentatif de l'école décorative bourguignonne dans la seconde moitié du XVIe siècle. Soit ; seulement il ne faut pas le surfaire et nous conter, par exemple, qu'il fut l'élève et l'ami de Michel-Ange. Le manque de critique suffit à expliquer, non à justifier un tel accès de vanité provinciale, mais on éprouve aujourd'hui quelque honte à lire ce que l'on imprimait sérieusement il y a un demi-siècle.

Il était de Gray, c'est-à-dire Comtois, et arriva, mais à une date inconnue, à Dijon, pour entrer avec son frère en apprentissage chez un maître menuisier originaire de Troyes, Jean Boudrillet, qui avait exécuté dans le style fleuri, un peu païen de la Renaissance, les stalles de l'église Saint-Bénigne de Dijon, fâcheusement détruites à la Révolution. Reçu maître menuisier — entendons-le au sens de sculpteur sur bois — le 8 mars 1549, Hugues épousa la fille de son patron, et le 15 janvier 1555 devenait juré de la corporation. Dès lors il va être pour un demi-siècle l'homme universel à Dijon et il n'y aura bonne fête, entrée royale ou princière, où l'on ne fera appel à lui pour créer ces décorations éphémères où la Renaissance prodiguait tant de magnificence et de grand goût. Puis pendant plusieurs années il travaille au château de Pagny (Côte-d'Or), pour Léonor Chabot, comte de Charny, lieutenant général en Bourgogne. Mais dans les bâtiments transformés en forme, rien ne subsiste des anciennes décorations, et il faut exclure délibérément celles de la chapelle, avec les délicates ciselures de la façade, les tombeaux mutilés des anciens Vienne, et la belle clôture en marbre conquise par M. Foulc, le grand collectionneur parisien.

Des rapports de Chabot avec Sambin, il nous reste un témoignage direct dans le livre : *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture*, imprimé à Lyon en 1572. C'est un petit in-folio dédié au comte de Charny, et comprenant avec un beau frontispice armorié dix-huit planches excellemment gravées sur bois. Entendez que le mot *termes* indique non une nomenclature de vocables techniques, mais des cariatides se terminant en gaine. Du reste, malgré le verbiage des explications dans lesquelles l'« architecteur » invoque à tort et à travers les ordres antiques, en aucun temps, en aucun lieu on n'a employé dans les monuments de telles figures ; ce sont des modèles pour menuiserie d'art, et dans son beau livre : *Le meuble de France au XVIe siècle*, Paris 1889, Edmond Bonnaffé ne s'y est pas trompé. En croyant faire œuvre d'architecture, le bon Sambin s'est affirmé ce qu'il était, un menuisier supérieur.

En ces temps lointains, la province ne recevait pas de Paris ses modèles, ses produits et ses artistes ; chacune avait son art propre de la pierre, du bois, des métaux et des gemmes. Ainsi, au XVIe siècle, le meuble bourguignon se présente robuste, copieux, avec un rien d'exubérance nullement déplaisante, et si nous ne rencontrons pas ici le charme aisé de l'Ile-de-France, la sobriété grave de l'école lyonnaise, il y a dans les morceaux de bois taillés à Dijon une abondance, une force qui répondent bien au caractère d'une race plus éloquente que poétique.

Laissant de côté Sambin architecte et même ingénieur, je ne m'occuperai que du menuisier. Et encore choisirai-je dans son œuvre deux pièces seulement, l'une authentique, l'autre seulement probable, les portes du palais de Justice de Dijon, au musée de la ville.

La porte du Scrin est un simple vantail haut de 2^{m},02, large de 0^{m},88, qui fermait le cabinet des archives au palais du Parlement, aujourd'hui palais de Justice. C'est une pièce parfaite de composition et de travail, vierge de toute restauration et de tout polissage; on a même conservé à l'état fruste le cadre inférieur qui semble avoir été mis à mal par des coups de pied impatients. On remarquera le calibre excellent des parties, la progression de l'ornementation très sobre à la base, abondante dans le panneau médian, copieuse enfin et en dehors dans le demi-cercle supérieur où parmi des armes antiques on voit les emblèmes de la justice et de la vigilance, le lion et la cigogne. Et tout cela est modelé, dirais-je volontiers, dans un bois dont l'assemblage ne présente ni un gauchissement ni une fissure. Enfin le temps a donné au noyer la couleur et le luisant d'une cornaline sombre. L'attribution à Sambin n'est pas douteuse; nous avons, en effet, aux archives de la Côte-d'Or, l'ordonnance du paiement à lui fait par les trésoriers de France de 24 écus restant dus sur les 198 — un peu plus de 5 000 francs de notre monnaie — prix convenu pour la porte du Scrin et la clôture de la chapelle; celle-ci est reproduite dans le *Dijon et Beaune*, par M. Kleinclausz, dans la série des *Villes d'art célèbres*.

Maintenant il faut reconnaître que le document certain nous manque pour la porte extérieure; toutefois, si elle n'est pas de Sambin, elle appartient bien à son école. Plus grande que la porte du Scrin et à deux vantaux (haut. 3^{m},40, larg. 2^{m},05), elle est aussi plus riche de composition, mais assurément non supérieure au point de vue du travail. Après l'avoir laissée se morfondre pendant plus de trois siècles à toutes les intempéries et au vandalisme des hommes, on a pris enfin le parti, et il était temps, de remplacer l'original par une copie supérieurement exécutée, mais en chêne et non en noyer. Aujourd'hui les deux vantaux sont au musée de Dijon, dans la salle dite des Gardes, près de la porte du Scrin, sous la belle tribune menuisée mise en place à l'occasion de la venue à Dijon de Henri II et de Catherine de Médicis, en 1548.

Si nous avons admiré de tout temps la belle ordonnance de l'ensemble, l'harmonie graduée des reliefs, l'heureuse disposition des parties, on était étonné cependant de rencontrer certains vides dans la structure décorative. Ainsi on se demandait pourquoi les guirlandes un peu lourdes du cintre retombaient si mal à propos sur un espace nu. Eh bien, le nettoyage auquel, sous la direction de MM. Joliet et Gaitet, conservateur et conservateur adjoint du musée, a procédé un des employés, M. Legrand, avec un soin, un respect digne des plus grands éloges, non seulement a mis à découvert l'épiderme du bois voilé depuis des siècles par les enduits et les encrassements, mais encore a fait reconnaître la trace certaine d'un fronton échancré qui soutenait les guirlandes, et d'autres plus petits disparus des panneaux médians. Ces parties sont restituées dans l'image ci-contre, et on comprend ce que leur enlèvement ferait perdre de sa fermeté à l'ensemble.

On n'insistera pas sur les beautés de cette composition magistrale, à laquelle on pourrait tout au plus reprocher un peu de gaucherie dans l'agencement des trophées supérieurs. Mais on terminera cette étude par une observation qui a bien sa importance. Rapporter ainsi à grand renfort de colle forte ou de chevilles, des pièces aussi nécessaires à la structure que les frontons dont il s'agit et faites pour disparaître, comme il ne manqua pas d'arriver, est une mauvaise pratique et annonce la décadence. Les sincères huchiers et lambrisseurs du moyen âge n'auraient pas même eu l'idée d'un pareil artifice, et si quelque gâte-métier se l'était permis, les jurés l'en eussent exemplairement puni. Mais à la fin du XVIe siècle les bonnes et saines traditions commencent de se perdre. A Notre-Dame de Paris, la menuiserie des stalles exécutées au déclin du règne de Louis X[IV] par du Goulon, ne sera qu'une façade magnifique de bois sculpté dissimulant les plus pauvres assemblages. Et je n'ai pas besoin de rappeler à quelles extrémités de mauvais goût, comme de misérable exécution, arrivera l'art du bois, on peut dire l'art décoratif tout entier, sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe. Un des plus grands bienfaits, le plus grand peut-être de l'archéologie, a été de remettre en honneur, et en pratique, loyaux, les excellents procédés de nos lointains ancêtres du moyen âge.

Henri CHABEUF.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Les Chardin.** — On peut voir aujourd'hui exposés dans la salle du XVIIIe siècle les deux portraits de jeunes gens, l'*Enfant au toton* et le *Jeune homme au violon* qui avaient été prêtés cet été par M. Trépard à l'Exposition de la rue de Sèze et dont nous avions annoncé l'acquisition. Cette acquisition, votée par les commissions compétentes, avait été quelque peu différée à la suite d'objections venues du dehors et que l'on a longuement discutées vers le temps de la clôture de l'Exposition. Le ministre, par sa signature donnée au mois d'août dernier, a ratifié l'avis unanime émis par les conservateurs et par le Conseil des Musées, avis, du reste, qui était partagé par tous les connaisseurs et amateurs désintéressés.

✣ ✣ ✣ **Le legs Audéoud.** — Des notes de presse ont fait savoir au public, dans le courant du mois d'août, qu'un legs important venait d'être fait à l'État pour le Musée du Louvre. Un amateur d'art résidant au Caire, M. Audéoud, avait voulu enrichir de toute sa fortune, montant à plusieurs millions, notre grand musée national, après avoir donné ses collections de céramique à Sèvres et ses livres à la Bibliothèque nationale.

L'évaluation exacte du legs, qui est considérable, n'a pas encore été donnée, et son utilisation, qui pourra d'ailleurs être discutée, étant donnés les termes du testament, ne peut encore être indiquée avec précision. Il est à souhaiter que, si la majeure partie de la somme profite comme de juste à l'accroissement des collections, leur installation matérielle bénéficie également de cette aubaine.

✣ ✣ ✣ **Le vandalisme.** — Une série d'actes de vandalisme stupide ont été commis dans les derniers mois dans les salles de peinture. Le *Déluge* de Poussin, un *Paysage* de Berghem, enfin la *Chapelle Sixtine* d'Ingres ont été successivement dégradés par des individus plus ou moins responsables de leurs actes. Le bruit fait autour de ces accidents n'est pas, malheureusement, pour en empêcher le retour. Pour les prévenir dans la mesure du possible, il est évident que l'augmentation promise du nombre des gardiens est très utile, que la mise sous verre de certaines toiles est une précaution gênante souvent, mais prudente presque toujours. L'obligation du droit d'entrée par contre, réclamée par certains, serait inefficace à notre avis, et de plus vexatoire et injuste dans une collection d'État. Ce qu'il faut surtout, puisque nous vivons sous le régime démocratique et que nous en prétendons invoquer le bénéfice, c'est rendre la démocratie consciente de ses devoirs en même temps que de ses droits ; c'est amener le public à respecter et au besoin à protéger lui-même ce qui lui appartient. Les œuvres d'art de nos musées, publics et gratuits, sont *sous la sauvegarde du public*. Il importerait de le lui rappeler plutôt que de le menacer sans cesse des gendarmes et des policiers.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✱ ✱ ✱

✣ ✣ ✣ Les collections du Pavillon de Marsan viennent de s'enrichir d'une très importante collection d'étoffes anciennes, velours et soies du haut moyen âge, du moyen âge et de la Renaissance. Nous avions déjà annoncé l'exposition temporaire d'une partie de cette collection appartenant à M. Bardini. Il faut féliciter la commission du Musée de l'Union centrale de l'avoir retenue même au prix d'un assez gros sacrifice. Plusieurs des morceaux exposés aujourd'hui sont de toute rareté et feraient la gloire de n'importe quelle collection. Tous sont d'admirables documents, somptueux ou discrets, qui viennent se joindre très utilement aux collections déjà rassemblées pour la plus grande joie des amateurs et le plus grand profit des artistes modernes, clients habituels du musée.

MUSÉE DE L'ARMÉE ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✣ ✣ ✣ La Galerie des Uniformes, où sera évoquée toute l'histoire du costume militaire, est en bonne voie d'achèvement et pourra être ouverte au public dans les premiers jours de novembre prochain. On vient d'accrocher, dans la salle Bugeaud, le grand tableau de Boutin, cédé par le Musée de Versailles, qui représente Louvois exposant à Louis XIV, entouré de ses maréchaux, le plan des Invalides.

D'autre part, le musée a cédé au Musée Carnavalet, où ils seront mieux à leur place, un plan de Paris en 1830 et le plan du boulevard du Temple au moment de l'attentat de Fieschi.

MUSÉE GALIERA

Après quatre mois de très vif succès, l'Exposition de la porcelaine a fermé ses portes le 29 septembre. La clôture de cette exposition entraîne celle du musée, qui va procéder au renouvellement de son exposition générale permanente.

Mobilier du XVIIe et du XVIIIe siècle. — Nous avons plusieurs fois déjà signalé les heureux retours qui ont enrichi nos collections nationales d'admirables pièces d'ameublement réservées jadis par les commissions révolutionnaires et qui servaient depuis un siècle à meubler certaines de nos administrations publiques. La publication du rapport annuel de M. Bonnat a rappelé l'attention sur ces heureuses mesures.

Mais pour ne pas dépouiller complètement les établissements, les ministères en particulier, qui se dessaisissent ainsi en faveur du Louvre de leur mobilier, on leur a constamment donné en échange quelques-uns des meubles, très beaux encore, mais de moindre intérêt historique, qui formaient le fond de l'ancien musée du Garde-Meuble. Cette réserve s'épuisant malheureusement et les échanges devenant par suite difficiles, la Société des Amis du Louvre, avec sa bonne grâce et son dévouement habituels, a mis à la disposition du musée une somme de 15 à 20 000 francs pour se procurer des copies de meubles anciens destinées à être offertes en rançon des originaux de haut prix cédés par les divers ministères et que la *Caisse des Musées* ne pouvait, paraît-il, s'abaisser à payer de ses deniers.

Les débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts. — Dans un article paru le mois dernier dans *les Arts* et qui s'efforce d'être sensationnel, se parant de titres tels que les quotidiens ont coutume d'en imprimer dans leurs manchettes : « Vandalisme officiel ! Un trésor d'art à sauver ! » M. Charles Saunier plaide, après bien d'autres, une cause qui est loin d'être mauvaise et qui intéresse au plus haut point amateurs et historiens. Il la plaide, peut-être, un peu trop en avocat, en enflant les arguments et sans citer suffisamment ses auteurs. Il s'agit des fragments de décorations sculptées que Duban tr[...] dans le local du Musée des Monuments fra[...] devenu École des Beaux-Arts, et qu'il utilisa [...] la décoration des cours de cet établissement.

Bien que le Musée des Monuments franç[...] été depuis longtemps fermé officiellement [...] persé, nombre de morceaux intéressants é[...] encore demeurés sur place. Le marquis Lé[...] Laborde en fit rentrer un bon nombre au L[...] en 1851. Courajod réclama avec véhémen[...] obtint péniblement, vers 1885, quelques [...] tures qui complétaient des monuments, d[...] principal était au Louvre. Mais l'administ[...] de l'École des Beaux-Arts opposait alors une [...] tance hostile aux revendications : la restitu[...] légitime du lion de l'amiral Chabot [...] accordée qu'après la mort de Courajod [...] Celui-ci avait, du reste, dressé, en 1887, d[...] *Bulletin Monumental*, l'inventaire compl[...] fragments du Musée des Monuments fr[...] restés à l'École des Beaux-Arts. Cette étude [...] tifique et critique, qui établit l'identité de [...] de fragments qui avaient perdu leur état ci[...] réimprimée et complétée dans le tome II [...] *Alexandre Lenoir*, où elle occupe plus de 12[...]

M. Ch. Saunier, qui s'est certainemen[...] de ce travail pour établir la liste des pièc[...] « *à son avis* », devraient être retirées des c[...] l'École des Beaux-Arts, aurait pu en prév[...] lecteurs des *Arts*, tandis qu'il se contente [...] incidemment Courajod pour le contredire [...] détail. Il aurait pu aussi suivre la méthode [...] devancier, et ne pas grossir inutilement l'im[...] monuments visés. « Michel Colombe, Jean [...] écrit-il, bien d'autres grands artistes, ont [...] pierres imprimé leur génie ». Or, on ch[...] en vain dans la série l'œuvre certaine de [...] de l'autre de ces artistes. Quelques morceau[...] des fragments de décoration contempor[...] très bons documents, certes, mais de chefs-[...] non pas. M. Saunier traite un peu les [...] des *Arts*, comme les journalistes trait[...] public à un sou la feuille !

De même, lorsqu'il cite la page fam[...] Michelet sur le Musée des Monuments [...] et l'éveil de « l'étincelle historique », [...] âme, on dirait que c'est tout le Musée d[...] ments français qui a été dilapidé par [...] abandonné aux intempéries, par ses suc[...] En mettant les choses au point, il s'agit s[...]

quelques beaux morceaux de décoration Renaissance, provenant de Gaillon et de la chapelle de Commines, et de quelques morceaux de réception égarés d'académiciens obscurs, tels que Poirier et Cornu. Il s'agit aussi de ce très curieux, mais très encombrant document, qu'est la grande vasque en pierre du XIII[e] siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Denis.

Certes, Duban eut grand tort de confondre ces pierres friables et gélives avec des marbres italiens et le climat de Paris avec celui de Florence. Il aurait dû, c'était le vœu de Courajod, « inventer une décoration de portiques qui eût mis suffisamment à couvert ces restes vénérables », ne pas les sceller en saillie, les utiliser en hors-d'œuvre, les exposer à la neige et à la pluie. Les intempéries, malheureusement, depuis plus d'un demi-siècle ont fait leur œuvre, et bien des morceaux sont atteints de façon irrémédiable. Il faut les soigner, les abriter, mais, à un petit nombre d'exceptions près (1), on ne peut plus, à l'heure présente, songer à en encombrer les salles d'un musée.

Il ne faut pas qu'à une période de dédain absolu, aussi bien de la part du public et des critiques que de celle des architectes, succède une période de zèle intempestif. Courajod, d'ailleurs, qui, lui, de même que le marquis de Laborde dont il se réclamait, avait un sentiment juste de la valeur historique et artistique des œuvres en question, Courajod n'avait-il pas prévu ce retour d'opinion, lorsqu'il écrivait en 1885 : « Je crois que le meilleur moyen d'arriver à la solution rêvée par le marquis de Laborde consiste à éclairer l'opinion publique. L'opinion sait créer des courants à qui rien ne résiste, et quand une idée féconde est laborieusement arrivée à maturité, on n'a plus qu'à en abandonner l'exploitation à des agents qui réussissent toujours : .... un jour viendra donc où le Louvre, loin d'avoir rien à réclamer, aura, au contraire, besoin de se défendre contre l'encombrement. Il sera pris d'assaut par les invalides du Musée de Lenoir, s'il en reste encore au moment de la levée en masse. »

MUSÉE DE MONTPELLIER

Mme Jallaguier-Brossard, de Montpellier, vient de faire un legs important au musée de cette ville. Parmi les nombreuses œuvres qui en font partie, on signale deux paysages de Daubigny, une *Rue de village* de Millet, une marine de Jongkind, une étude de Diaz, un paysage de J. Dupré, un bronze de Clodion, le *David* de Mercié.

MUSÉE DE TROYES

M. P. Perdrizet a publié dans la *Revue de l'art ancien et moderne* du mois d'août l'explication d'un curieux tableau satirique du milieu du XVIII[e] siècle dont plusieurs répétitions se trouvent au Musée de *Calais* et au Musée de *Besançon*. La composition, d'origine italienne, représente un satyre « chassant à la chouette » comme cela se pratique en Italie, mais la chouette qui sert d'appeau est remplacée par une femme nue et les oiseaux attirés vers le piège ont tous des têtes de jeunes gens.

M. Lucien Morel, conservateur de la bibliothèque de Troyes, a signalé à M. Perdrizet depuis l'apparition de son article une autre réplique avec quelques variantes du même sujet au Musée de Troyes. Le tableau entré au musée depuis 1890 y figure sous le n° 342 du catalogue et y est désigné sous le titre du *Miroir à alouettes*, titre qui, s'il n'est pas tout à fait exact, est tout au moins plus juste que l'interprétation donnée à Besançon où un commentateur trop ingénieux avait voulu voir dans cette très simple allégorie une allusion aux querelles soulevées au XVIII[e] siècle par la bulle *Unigenitus*.

MUSÉES DE LILLE ET DE DOUAI

L'exposition de la Toison d'Or qui vient de se terminer avait puisé ses éléments dans les collections européennes les plus diverses et les plus illustres. L'Ermitage et le Prado avaient livré quelques œuvres importantes. Du Louvre même étaient venus plusieurs documents iconographiques qui, sans être d'absolus chefs-d'œuvre et sans priver nos galeries d'attraits bien recherchés, avaient cependant leur intérêt dans le milieu historique que l'on s'efforçait de reconstituer à Bruges. Tel était le relief en terre cuite polychromée de la collection Sauvageot que M. Hymans considère comme une des plus frappantes images de Charles-Quint, tel le portrait de Maximilien que le même critique estime tout particulièrement sans en pouvoir nommer l'auteur.

Certains de nos musées de province avaient été

(1) A ces exceptions, pourraient se joindre, du reste, quelques morceaux qui ont été mis à l'abri des intempéries, mais très mal exposés à l'école des Beaux-Arts, et dont la place naturelle est au Louvre.

sollicités de prêter quelques œuvres aussi, et l'exposition, en en permettant la comparaison avec d'autres œuvres similaires, leur a donné certainement plus de lustre et plus de signification historique.

Le Musée de Lille avait envoyé deux portraits de Philippe le Bon, dont l'un, qui faisait partie du don Brasseur (1878), est une assez bonne figure, énergique et colorée ; l'autre paraît une répétition assez tardive. Ils sont à peu près, du reste, dans la qualité moyenne de ces portraits assez nombreux, dont le prototype nous échappe jusqu'ici et dont aucun n'est réellement digne du personnage considérable qu'ils représentent et qui eut tant de si grands talents à son service.

On voyait encore à Bruges, venant de Lille, un Charles-Quint, acheté en 1891, qui est attribué à Amberger, et a été reconnu pour une copie de l'original, conservée au Musée de l'empereur Frédéric à Berlin. Une autre répétition se trouve avec quelques variantes à l'Académie de Vienne. L'empereur en pourpoint brodé et manteau noir y est figuré à mi-corps, tenant un gant d'une main et de l'autre un livre ouvert. D'après une inscription, il était alors âgé de trente-trois ans.

Du Musée de Douai étaient venus enfin deux tableautins assez minimes et sans grands points de contact avec l'objet historique, dynastique et héraldique de l'exposition, mais que celle-ci aura contribué utilement à mettre en lumière et à identifier. La discrétion par trop scrupuleuse des organisateurs de Bruges leur avait laissé pourtant dans le catalogue leur attribution traditionnelle. C'est là une façon de procéder qui a ses avantages évidemment et celui en particulier de ne point contrister les possesseurs des tableaux prêtés, quand ceux-ci sont des amateurs... ou des marchands, mais qui est singulièrement déroutante pour le public obligé par exemple de faire lui-même le départ entre les Van Eyck certains et ceux plus qu'hypothétiques qu'on lui offrait côte à côte.

On aurait pu renoncer ainsi à prononc[er les] noms d'Holbein et de Cranach à propos des [deux] tableaux de Douai et donner nettement le pr[emier] (on l'insinuait du reste en note) comme une [copie] ancienne de deux têtes de vieillards repré[sentés] dans un tableau du *Maître de la vie du* [...] Quant au second, que l'on baptise *Sirène* [...] *toilette*, mieux eût valu l'appeler simplement [*Mélu*]*sine*, comme l'a fait M. Hymans, dans ses [...] de la *Gazette des Beaux-Arts*.

M. Hymans insiste à très juste titre sur l'[...] de cette petite Mélusine représentée dans un[e com]position circulaire semblable au miroir [...] porte elle-même. Figure subtile et charmant[e ...] agréable coloris, elle attire l'attention par so[n carac]tère si rare de peinture profane et fant[...] M. Hymans la rapproche d'un petit table[au in]finiment curieux du Musée de Leipzig, int[itulé] *Sortilège d'amour*, où l'on voit une jeune [...] nue dans un intérieur, se livrant à des incan[tations] bizarres. Il croit du reste le tableau de D[ouai un] peu plus récent et le donne à quelque Flam[and de] la seconde moitié du siècle, apparenté à [...] Bosch, sinon à ce maître lui-même.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIF[S] NANTES

Un nouveau musée consacré spéci[alement] aux arts décoratifs a été inauguré en juille[t ...] à Nantes, à côté de l'École des Beaux-Ar[ts de la] ville. La création en est due à l'initiative e[t à l'ac]tivité de M. Emmanuel Fougerat, direc[teur de] l'école, grâce à qui la ville de Nantes, d[éjà dotée] d'un très beau musée de peinture et d'u[n musée] archéologique remarquablement installé, [va se] trouver pourvue d'une collection non mo[ins utile] et attirante pour ses habitants et telle que n[ous vou]drions s'en voir ouvrir dans nombre de [villes] de province, très en retard à ce point de [vue sur] celles de l'étranger.



Château de la Poissonnière.
Façade sur le jardin.



Cheminée de la grande salle.



Entrée des dépendances taillées dans le

LA POISSONNIÈRE, MAISON NATALE DE RONSARD

(PLANCHE 32.)

LE château de la Poissonnière, dont nous reproduisons ci-contre quelques aspects, est la demeure familiale de Pierre Ronsard. Ce souvenir suffirait à lui donner une valeur auprès de tous ceux que charma le poète, si l'édifice lui-même n'apparaissait comme une des constructions les plus curieuses de la Renaissance dans la région du Vendômois, fort riche pourtant en souvenirs de cette époque. La difficulté seule des communications a peut-être empêché ce petit édifice d'être aussi connu qu'il le méritait, et cela est d'autant plus regrettable qu'il est devenu difficile au promeneur d'y pénétrer aujourd'hui.

La Poissonnière est située à une trentaine de kilomètres de Vendôme, au centre de la région qu'arrosent le Loir et la Braye : en face, se dresse la colline de Trôo que domine une belle église du XIIe siècle ; dans la vallée même, à peu de distance, Artins contenait, il y a quelques années encore, de très curieuses fresques dans la chapelle de la commanderie du Temple dont cette localité était le siège. L'agglomération la plus proche est Couture, dont l'église conserve les statues tombales en pierre des parents de Ronsard, Loys de Ronsard et Jeanne Chaudrier du Bouchage. Ce sont deux figures couchées d'une exécution assez barbare, mais non dépourvues de caractère. Cachées pendant la Révolution, elles ne sont rentrées qu'assez tardivement dans l'église, où l'on n'a même pas cherché à leur rendre leur emplacement primitif : elles sont simplement déposées dans une sorte d'armoire à l'entrée de la sacristie.

Pour accéder au château, il faut gravir pendant quelques centaines de mètres la colline qui limite le val du Loir et où finit la forêt de Gastine, si souvent chantée par Ronsard. La construction est posée à mi-côte, parallèlement au cours du Loir : de ce côté elle ne présentait sans doute autrefois aucune autre ouverture que la porte en arc brisé qui existe encore. En effet, possédée dès le milieu du XIVe siècle par un ancêtre du poète, située dans un pays fréquemment bouleversé par les guerres, la Poissonnière devait présenter un appareil de défense dont sa position même donne le plan : elle avait été adossée à la colline, abrupte en ce point et qui la garantissait suffisamment contre une attaque venant de la forêt de Gastine, tandis que, plus exposée vers le val du Loir, elle ne s'ouvrait de ce côté que par une porte massive dont la fermeture était très solidement garantie, si l'on en juge par les traces, encore visibles dans la partie supérieure de la baie, des trous de scellement d'une grille, par les gonds encore en place des vantaux qui la fermaient, par les encoches enfin pratiquées dans la muraille pour recevoir une forte traverse destinée à maintenir l'huis. Les fenêtres que l'on voit aujourd'hui de ce côté ont été percées au cours du XIXe siècle pour rendre plus habitable ce vieux logis : elles ne font d'ailleurs que reproduire la disposition et les ornements de la façade intérieure. Cette préoccupation de défense ne peut pas étonner quand on se rappelle de quelles luttes cette région fut autrefois le théâtre : du temps même de Ronsard, les chroniques conservent le souvenir des dissensions qui ensanglantèrent le pays, des guets-apens que se dressaient encore à cette date les seigneurs du Vendômois et auxquels la famille du poète ne fut pas toujours étrangère. La haine entre catholiques et huguenots y fut terrible et la paix ne rentra pas dans ce coin de France avant les premières années du XVIIe siècle.

Par le porche dont nous venons de parler, on arrive dans une cour de forme triangulaire et de dimensions très restreintes, fermée d'un côté par la colline où les communs sont creusés à même le roc, et d'un autre par le bâtiment principal ; sur la troisième face s'élevait la chapelle aujourd'hui détruite.

Le château lui-même comprend un corps de bâtiment à deux étages surmonté d'un comble élevé, et prolongé par une construction plus basse où se trouve la grande porte. Quatre fenêtres à meneaux seulement s'ouvrent à chaque étage dans le bâtiment principal dont le centre est occupé par une tourelle abritant l'escalier. Ces baies sont entourées d'ornements où l'on retrouve dans chaque détail le caractère du début de la Renaissance : l'élégance des proportions, la variété des motifs en font à ce point de vue un des plus curieux monuments du Vendômois. Quant à la tourelle, sa porte s'ouvre de biais sur la cour et est surmon-

tée d'un fronton flanqué de deux pilastres dont les rampants sont ornés de crochets; au milieu est placé un buste d'homme en costume du temps qui est peut-être un portrait; mais ce qui donne à ce logis une valeur particulière, ce sont les devises qui partout sur la façade se mélangent aux ornements et lui donnent un caractère très personnel. Sur la porte : *Voluptati et gratiis*; dans le linteau des fenêtres : *Veritas felix temporis, Respice finem, Domine conserva me* donnent la note de l'esprit à la fois fantaisiste et légèrement pédant, amoureux d'antiquité et profondément religieux encore qui se manifeste chez nombre de Français de ce temps. Une devise d'un caractère un peu énigmatique se répète souvent : « *Avant partir* », où il faut sans doute voir, sous une formule de mélancolie résignée, un rappel constant à l'idée de la mort.

L'intérieur du château ne contient que deux pièces intéressantes : c'est d'abord la grande salle, dont la cheminée admirablement conservée constitue un précieux morceau de sculpture ornementale, puis un cabinet orné, lui aussi, d'une cheminée beaucoup plus simple, mais curieuse par cette simplicité même. La devise *Nyquit nimis*, qu'il faut lire *Ne quid nimis*, en constitue l'ornementation principale que complètent des petits panneaux portant tantôt le nom de Loys, tantôt une fleur de myosotis. Cette cheminée semble d'une époque antérieure à celle de la grande salle dont le caractère est purement Renaissance.

Cette dernière occupe toute la hauteur de la salle et la pierre en est délicatement fouillée depuis le pied des pilastres jusqu'au bandeau qui touche aux poutres. Deux pilastres ornés d'un côté d'attributs guerriers, casques, cuirasses, etc., de l'autre d'attributs champêtres, surmontés d'un autel antique à droite et d'une salamandre à gauche, soutiennent le manteau de la cheminée où se développe, coupée par le blason des Ronsard, la devise qui est devenue celle de la famille : *Non fallunt futura merentem* : « L'avenir appartient au mérite ». Au-dessous un large champ est occupé par des flammes embrasant des tiges de marguerites, où l'on a voulu lire un hommage de Loys de Ronsard à Marguerite de Valois. Au-dessus, l'écusson de France sort d'un semé de fleurs de lys. Le bandeau supérieur est composé d'un certain nombre de caissons portant des ornements divers parmi lesquels se distinguent les initiales L. et E. et la

croix de Saint-Michel dont était décoré le pè[…] poète. C'est un ensemble d'une rare élégan[…] proportions et d'une extraordinaire richesse[…] mentale.

Dans cette même salle des grattages ont fait[…] vrir il y a quelques années, sous une épaisse c[…] de badigeon, le décor mural tel qu'il devait […] au XVI[e] siècle. Aux deux tiers des murs sont[…] rus de grands écussons assez grossiers rep[…] sant l'armorial des Ronsard. C'est un int[…] plus d'avoir pu ainsi reconstituer presque e[…] ment la pièce principale de ce logis curieux […] de titres, et il est à souhaiter vivement […] témoin de la vie d'autrefois soit conservé […] dans son aspect primitif.

Une dernière partie de cette demeure mér[…] attention particulière : ce sont les communs […] dans le tuf, suivant l'habitude très répandu[…] toute la vallée du Loir de fouiller simplem[…] roc avoisinant pour y installer les dépendan[…] habitations. A la Poissonnière, une série d[…] tures a été percée dans la colline toute p[…] mais le même souci d'élégance a présidé à […] mentation de ces modestes accès qu'à la dé[…] du château lui-même. Chaque porte est e[…] d'ornements appropriées à la destination d[…] et ici encore les devises viennent ajouter a[…] une note originale : sur la porte de la c[…] milieu d'attributs bachiques, on lit : *Su[…] abstine*; le caveau des vins étrangers est […] par les mots : *Vina barbara*; à l'entrée d[…] sine se trouve la formule : *Vulcano et di[…]* Un petit oratoire, dont l'entrée apparaît […] mier plan sur l'une de nos reproductio[…] riche que les motifs précédents, est indi[…] les mots : *Tibi soli gloria.*

Cette demeure nous donne la sensati[…] maison que celui qui l'habitait a ornée […] plaisir personnel et a voulu marquer de […] preinte. Or il est certain que la Poissonnièr[…] décor que nous avons décrit, à une époq[…] rieure à sa construction première. Quel fu[…] maître de ce logis qui nous a laissé gravé[…] pierre de si charmants témoins de son […] son esprit? On aimerait à se figurer que c'[…] Ronsard lui-même, dont la fantaisie aur[…] toutes ces devises inscrites sur sa demeure[…] cependant infiniment plus probable que ce[…] formation de la Poissonnière fut l'œuvre d[…] Loys de Ronsard. Certains détails en sont […]

tels que les initiales reproduites un peu partout, ainsi que la croix de Saint-Michel dont le personnage était décoré; il faut noter aussi l'absence des armoiries de Jeanne Chaudrier du Bouchage, mère du poète, qui ne figurent nulle part, tandis que celles de toute la famille sont introduites de tous côtés dans la décoration sculpturale du château. Le style même de la décoration de la Poissonnière date bien celle-ci des environs de 1520 ou 1530.

Quoi qu'il en soit, ce petit château reste, au milieu de la riante vallée du Loir, un vestige charmant de l'architecture de la première Renaissance et un témoin précieux de l'esprit des hommes du temps de la jeunesse de François Ier. A ce double point de vue, il mérite l'attention et il est fâcheux que ce modeste monument, demeuré intact en bien des parties, ne soit plus, comme autrefois, accessible à ceux qu'intéressent les souvenirs du passé.

G. Lechevallier-Chevignard.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✤ ✤ ✤ **La châsse d'Ambazac.** — Nous annoncions il y a peu de temps la disparition du célèbre chef-reliquaire de saint Baudime, dérobé dans l'église de Saint-Nectaire. Voici qu'un autre document capital de l'orfèvrerie du moyen âge, la châsse d'Ambazac, véritable monument de métal et d'émaillerie, vient de disparaître dans les mêmes conditions. L'opinion publique que l'on a émue parfois pour des événements de bien moindre conséquence pour nos richesses nationales paraissait peu disposée à s'intéresser à ces disparitions d'objets classés, archi-connus, lorsque l'arrestation d'un des auteurs de ces méfaits et le caractère romanesque que semble prendre l'affaire a secoué son attention. Il faut espérer que la justice atteindra non seulement les cambrioleurs de haute marque qui s'emparent de ces monuments, mais aussi les receleurs qui en trafiquent : car, bien entendu, ces trésors ne sont pas perdus pour tout le monde.

L'insigne rareté de telles pièces et la haute valeur que la curiosité de notre temps leur a accordée, expliquent, si elles ne les justifient pas, ces opérations hardies contre lesquelles on ne saurait trop prendre de précautions et contre lesquelles on voudrait être pleinement assuré du zèle des gardiens naturels de ces trésors. On voudrait aussi avoir la certitude que tous ceux qui pourront être avertis de la circulation de telles pièces, dont l'origine ne se peut céler, auront toujours la loyauté de ne pas le cacher et d'en faciliter la réintégration dans le patrimoine public.

✤ ✤ ✤ **Découverte de céramiques au château de Saumur.** — On a annoncé, il y a quelques semaines, la découverte faite par M. Magne au cours des travaux de restauration qu'il conduit au château de Saumur. Il s'agit de faïences anciennes qui ont leur importance pour l'histoire de la céramique française. Ce sont des carrelages émaillés, en assez grand nombre, qui décoraient le sol des salles et des galeries du château de Louis d'Anjou au XIVe siècle. Ces décorations consistent en des combinaisons d'entrelacs de tons vert mordoré, brun ou rouge, dans lesquels sont semées des fleurs de lys en émail d'un beau jaune d'antimoine. L'émail est appliqué sur des terres dont les tons différents transparaissent sous la glaçure.

Cette découverte confirme l'existence précédemment constatée d'anciennes fabriques de faïences dans l'Anjou et le Poitou au XIVe siècle, qui, peut-être, avaient été, sinon fondées, du moins organisées au point de vue du travail par des potiers qu'on appelait des sarrasins et qui initièrent les ouvriers angevins et poitevins aux méthodes et techniques orientales.

C'est un chapitre nouveau à ajouter à l'histoire de la céramique française en ce qui concerne Bernard Palissy, les fabriques d'Oiron et de Saint-Porchaire, et par ces carrelages saumurois il est prouvé que la faïence française date de plus loin chez nous que les guerres d'Italie, à la suite desquelles elle aurait été pratiquée en France.

✤ ✤ ✤ **Église Saint-Pierre de Montmartre.** — La vieille église de Montmartre, dont le service des Beaux-Arts avait pris possession il y a six ans pour

la faire restaurer, car elle menaçait ruine, va être incessamment rendue au culte. La restauration de Saint-Pierre, faite par M. Sauvageot, a sauvé les deux colonnes de l'abside, qu'une tradition prétend avoir appartenu au temple de Mars qui occupait, avant l'ère chrétienne, l'emplacement de l'église. L'église actuelle est du XIIe siècle, et elle a été consacrée par le pape Eugène III.

✣ ✣ ✣ **Donjon de Vincennes.** — Le donjon de Vincennes, l'un des monuments les plus complets de l'architecture militaire du moyen âge, était resté jusqu'à présent inaccessible aux visiteurs, comme appartenant à l'autorité militaire. Il va être transformé en musée historique et, en conséquence, ouvert au public.

✣ ✣ ✣ **Les remparts de Brouage.** — Une des nombreuses sociétés qui s'occupent aujourd'hui, et non sans succès souvent, de protéger les monuments anciens et les aspects pittoresques de notre pays vient d'attirer l'attention sur la curieuse enceinte de Brouage. Nous espérons qu'aucun danger ne la menace ; car si l'expansion économique de certaines villes du Nord a légitimé quelquefois la destruction de leurs vieilles ceintures de murs de briques, de fossés et d'arbres séculaires, rien de tel ne se rencontre dans la petite ville morte de notre côte Ouest dont l'attrait mélancolique et la réelle beauté n'est pas assez connue des touristes, de ceux même qu'attirent dans cette région Les Sables, La Rochelle ou Royan.

Les remparts en furent commencés au XVIe siècle. Richelieu les accrut pendant le siège de La Rochelle. La mer s'est retirée loin du port, les marais salants ont fait un désert tout autour, mais la petite ville forte, aux rues régulières presque inhabitées, est restée intacte dans sa solitude et rien n'égale en particulier le caractère de ces remparts ombragés de grands arbres, soulignés d'assises de pierre solennelles qui dominent la plaine immense et désolée.

✣ ✣ ✣ **L'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm.** — Des fouilles entreprises par M. Paul Le Roux, sénateur de la Vendée, sous le château qu'il possède à Saint-Michel-en-l'Herm et qui fut le siège d'une importante abbaye de Bénédictins, vienn d'amener la découverte d'une jolie chapelle XIIe siècle.

✣ ✣ ✣ **La galerie des machines.** — Nous avi joint notre voix à celles qui réclamaient la servation de la galerie des machines de l'ar tecte Duterc, monument typique et grandios l'art de la fin du XIXe siècle. Nous apprenons joie qu'elle ne sera pas sacrifiée et avait été acq de la Ville de Paris par l'État qui la transpo sur le champ de manœuvres d'Issy.

✣ ✣ ✣ **Peintures de l'hôtel Jacques Cœur** Le *Bulletin de l'art ancien et moderne* a p récemment une lettre de M. Henry Marcel, l nent administrateur général de la Biblioth Nationale, signalant le danger couru par les re quables peintures de la voûte de la chapel l'hôtel Jacques Cœur à Bourges.

« Cet admirable monument, écrit M. Marc d'une manière générale entretenu avec soin, s direction de l'architecte M. Boeswilwald, insp général des Monuments historiques. J'ai po constaté avec une surprise alarmée, que depui dernier passage, remontant, il est vrai, à qu années, les délicieux anges vêtus de blanc jouent avec des phylactères dans les segme la voûte de la chapelle, ont sensiblement d'aspect, à leur très grand désavantage. Des nombreuses ponctuent leurs draperies n immaculées, et, ce qui est plus grave, de breuses dartres noirâtres envahissent leurs et leur visage.

Il en faut accuser sans doute quelque infil qui se sera produite dans la couverture conviendrait de soumettre d'urgence les a au plus minutieux examen. Peut-être en rem toutes celles qui seront reconnues dété pourrait-on enrayer, sinon réparer, le mal.

L'architecte sera certainement d'accor M. Marcel, pour penser qu'en matière de p surtout, mieux vaut prévenir que guérir et pas livrer ce bel ensemble d'une qualité caractère si rares dans notre pays aux d'une restauration.

Le Gérant : H. La

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.



Portrait du sculpteur Dalou et de sa famille.

Par Sir Lawrence Alma Tadema.

(Musée du Luxembourg.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

UN PORTRAIT DE DALOU ET DE SA FAMILLE par Sir Lawrence Alma Tadema

(Musée du Luxembourg)

(Planche 33.)

Le 24 décembre 1906, avait lieu à l'hôtel Drouot la vente de l'atelier du sculpteur Dalou. Elle ne comprenait, comme on pense, aucun de ces mobiliers anciens, de ces éléments de décor somptueux, de ces mille bibelots de prix qui forment le fond habituel de l'installation des artistes à la mode. Dalou n'avait rien, certes, de l'artiste que les littérateurs d'aujourd'hui se plaisent à façonner en héros de roman. Un modeste appartement avenue du Maine, quartier populaire s'il en fût; un atelier dans l'impasse du même nom, meublés l'un et l'autre strictement de ce qu'il faut pour vivre et pour travailler, et ne comportant guère, comme ornements, que des œuvres du maître ou des souvenirs d'amis. Mais ces amis, presque tous des camarades d'autrefois, ont laissé ou laisseront chacun un grand nom : c'étaient Fantin-Latour, Legros, Bracquemond, Guillaume Régamey, etc. Aussi la dispersion mélancolique de tous ces témoins muets d'une si belle et si noble vie présentait-elle un intérêt pour les collectionneurs sérieux et les musées. Il y avait là, dans les estampes, plus d'une maîtresse pièce, digne des plus beaux portefeuilles, et, parmi les toiles, certains morceaux de grand style qui, à des prix d'ailleurs peu élevés, ont fait la joie de quelques vrais amateurs.

Le Luxembourg était venu, mû surtout par un sentiment de piété, pour essayer, s'il se pouvait, de recueillir l'un ou l'autre de ces précieux restes. Il avait eu en vue principalement le portrait de Dalou, de sa femme et de sa fille, par Sir Lawrence Alma Tadema, l'illustre peintre anglais. La Fortune a bien voulu lui sourire, aidée par le désintéressement des amateurs en faveur du grand musée de l'État, et ce tableau lui échut pour la somme modique et vraiment inespérée de 580 francs.

C'est, d'ailleurs, il faut le reconnaître, une toile de dimensions assez exiguës, malgré la réunion de ces trois personnages. Elle est toute en hauteur et mesure, en ce sens, o m. 61, et, en largeur, o m. 30. Les trois figures sont placées l'une derrière l'autre. En avant, la petite fille, la tête de face légèrement penchée, avec le regard un peu triste qui semble annoncer ses infirmités futures. Elle est vêtue d'une veste blanchâtre, à col rabattu, bordée de deux galons soutachés d'or, et boutonnée sur le côté ; ses cheveux tombent sur les épaules et sont ornés d'un nœud de ruban bleu. Derrière elle, sa mère, également de face, les deux mains sur les épaules de l'enfant. Elle est brune, avec de grands yeux ouverts sous des sourcils bien arqués. Le visage est à la fois grave et souriant, le front dégagé. Son corsage gris est garni, à l'échancrure du col, d'un petit ruché de tulle et fermé par une broche en forme de médaille. Derrière elle, à droite du spectateur, et, par conséquent, par-dessus l'épaule gauche de sa femme, apparaît la tête de Dalou, presque joue contre joue avec elle. Toujours de face, elle est un peu inclinée à droite. Mince, longue, aux traits pincés, aux yeux caves d'oiseau, à la bouche étroite et colorée, aux pommettes rosées dans le grand plan allongé des joues encadrées d'une barbe roussâtre, le front haut, étroit et découvert, c'est une physionomie inoubliable par son caractère d'intelligence, de combativité et de décision. Il tient de la main droite, appuyée sur l'épaule droite de sa femme, une cigarette — la dernière qu'il fuma, nous a dit son historien, M. Dreyfous — dont la fumée monte droit sur le fond gris jaunâtre du tableau.

Ce portrait a été peint par le célèbre académicien anglais en 1876. Dalou avait alors trente-huit ans.

Il était établi, comme on le sait, à Londres depuis les événements de la Commune, à la suite desquels il avait été poursuivi pour usurpation de fonctions publiques, c'est-à-dire pour avoir, en qualité de sous-délégué à l'administration du Louvre, veillé à la sûreté de nos richesses publiques. Il avait trouvé en Angleterre nombre d'amis. La guerre avait déjà chassé de Tours Cazin qui venait chercher sa vie à Londres dans les fabriques de Doulton. Tissot, qui avait installé une ambulance dans son hôtel, s'y était, à son tour, réfugié pour échapper aux responsabilités de cet acte éminemment subversif. Il y avait enfin Legros, établi de l'autre côté de la Manche, où il avait été entraîné par Whistler, depuis 1863. Legros, qui fut l'ami particulier de Dalou à cette date critique, lui assura les premiers travaux et influa même, d'une façon spéciale, sur son inspiration, car, on le sait, les Boulonnaises de Legros eurent quelque écho dans l'œuvre de Dalou.

Quant aux relations avec Alma Tadema, elles furent bientôt très étroites. Le grand peintre anglais, Hollandais d'origine, avait des liens particuliers avec la France. Sa première femme était Française, il avait eu en France ses premiers succès, y avait formé ses premières amitiés et perfectionné cette technique prodigieuse de science et de sûreté, tout à fait exceptionnelle dans l'école anglaise et qui se rattache à la tradition réaliste française des Meissonier et des Gérôme. Son hospitalité et sa bienveillance sont proverbiales. Les artistes français réfugiés à Londres trouvèrent en lui un ami fidèle et dévoué.

« Nous étions grands amis, les trois Dalou et les deux Tadema. On s'aimait bien, surtout en artistes », a bien voulu m'écrire l'auteur du portrait, en ajoutant ces détails sur l'exécution de cette œuvre :

« Dalou m'avait fait mon buste en terre cuite en 1873, et y avait ajouté le buste de ma femme, en terre cuite aussi, l'année après, donc en 1874. En 1876, j'avais le privilège de peindre l'ami, sa femme et sa fille, et je me rappelle toujours le plaisir que tout cela a été pour nous. Il était content de mon ouvrage et il me le prêtait pour mon exposition à Grosvenor Gallery en 1883. J'étais représenté alors par cent cinquante de mes œuvres et je suis toujours fier de ce qu'il me prêtait ce portrait pour l'occasion.

« Si j'ai été long à payer ma dette, ma foi, il y avait tant de choses qui se passaient alors. La vie
allait déjà très vite. La dernière fois que ma fe
posait pour son buste, nous allions dîner en
pour commémorer l'occasion. Tout était arrang
Dalou et, en roulant en voiture de Chelsea, -
se trouvait son atelier alors, Globe place, K
Road, — vers le quartier français, aux enviro
Leicester-Square, notre voiture était arrêtée
chemin par une autre occupée par une de
servantes qui nous apportait la triste nouvel
la mort du père de ma femme, le docteur
Inutile de dire que le dîner fut mangé sans
deux. C'était au mois de mai, vers la fi
femme avait besoin de distraction, et nous
mettions en voyage en Hollande, en Allema
en Écosse. En revenant, nous recevions la no
que notre maison avait en grande partie sa
l'air. Donc, il fallait reconstruire. Nous,
allions donc en Italie pour l'hiver 75-76 et, de
à Londres, je me réjouissais de payer mon o
sur l'autel de l'amitié.

« Quel bavard je fais ! conclut dans cett
l'aimable et illustre maître, ne m'en voul
J'aime tant penser aux beaux moments
vie passée et, ma foi, l'amitié de Dalou y
une grande place. »

... « Le tableau était fini le 4 novembre
ajoute-t-il en post-scriptum.

Quant au buste d'Alma Tadema, par Da
a été tout récemment victime d'un accident,
l'écrit Sir Lawrence, dans une précédente l
semble que ce ne soit point une perte très
table dans l'œuvre de Dalou.

« Vous m'avez rendu bien heureux en pr
une place modeste à mon portrait de Dalo
femme et de sa fille», m'écrit-il le 26 décemb
juste au lendemain de la vente et de l'issue
m'étais empressé de lui annoncer. « Merc
fois. Dalou était très ressemblant alors. Le bu
a fait de moi est brisé, hélas ! en mille mo
perte irréparable de l'année passée, af
domestique. Le portrait de ma femme est
un grand ornement de notre maison.

« Quand en 1883 le portrait était ici
paraissait bien jauni, étant peint avec du
l'huile anglais ; il était séché, cornu et
Aussi, depuis, je ne peins plus qu'avec du I
et je m'en trouve bien.... »

Cette dernière observation est juste, e
la peinture a malheureusement poussé quel
au jaune. Elle garde néanmoins son caractè

est à la fois une intéressante œuvre d'art d'un maître qui n'est encore représenté dans notre musée que par un dessin, dû d'ailleurs à sa générosité, et un document précieux d'un célèbre peintre étranger sur un grand statuaire de France.

Ajoutons, en même temps ici, avec un sentiment constant de gratitude à l'auteur du portrait de Dalou, que sa sympathie pour notre pays et pour notre école se manifestera un jour prochain par une précieuse libéralité autrement importante que le dessin de l'*Offrande à Esculape*. Les circonstances seules l'ont empêché de tenir plus tôt une promesse qui lui est chère. Il ne l'oublie pas, c'est l'essentiel. Nous, non plus.

Léonce Bénédite.

LE VOYAGE DE BOUCHER EN ITALIE

On sait fort peu de chose sur le voyage que fit Boucher en Italie dans sa jeunesse. Les moindres détails qui viennent s'ajouter à ceux qu'ont déjà réunis ses biographes prennent un certain intérêt, car on peut assurer que ce voyage d'Italie acheva la formation d'artiste de l'élève de Lemoine. N'ayant pu aller à Rome à titre de pensionnaire du Roi, malgré son premier prix de peinture, il s'était décidé à partir à ses frais. Le séjour semblait alors obligatoire pour les peintres qui voulaient se consacrer à la peinture d'histoire. Celui de Boucher fut assez court, si l'on croit Mariette ou plutôt Boucher lui-même, qui disait l'avoir fait « plutôt pour satisfaire sa curiosité que pour en tirer profit ». Si l'on ignore la date de son retour, on sait du moins celle de son départ. En 1727, il se joignit à un petit groupe d'artistes dirigé par Carle Vanloo, qui amenait avec lui ses neveux François et Louis-Michel, et qui était tout spécialement recommandé aux représentants du Roi en Italie et au directeur de son Académie à Rome par le duc d'Antin, surintendant des Bâtiments.

Le jeune Boucher trouva commode de profiter d'une cordiale et avantageuse compagnie pour réaliser un voyage qu'il n'aurait pu entreprendre tout seul fort aisément. Ses compagnons paraissent l'avoir attardé dans l'Italie du Nord, où Carle Vanloo devait plus tard prendre femme. Ils virent Gênes, où les peintures d'église et les « caravanes » de Benedetto Castiglione ont laissé trace dans les souvenirs de Boucher; ils passèrent par Ferrare, comme l'indique un tableau de Boucher, *Paysanne des environs de Ferrare*, que nous n'avons plus, mais dont Jeaurat publiait la gravure en 1734, dans la suite des *Costumes de femmes italiennes*, réunie par Wleughels. Les compagnons poussèrent, sans nul doute, jusqu'à Venise, car les Vanloo y avaient des parents, et l'on aimerait croire qu'ils rencontrèrent Gian-Battista Tiepolo. Plus tard, Boucher collectionnera les dessins du décorateur vénitien; mais, à la date de son voyage, celui-ci était encore un mince personnage et n'avait pas commencé les travaux qui établirent sa renommée. Au cours des pérégrinations des jeunes gens, le sculpteur Slodtz, nommé pensionnaire du Roi, vint les rejoindre, et ils arrivèrent ensemble à Rome, le 3 mai 1728. Wleughels, directeur de l'Académie, écrivait au surintendant que les jeunes Vanloo avaient trouvé, suivant ses ordres, des chambres prêtes, et il ajoutait : « Il y a encore un nommé Boucher, garçon simple et de beaucoup de mérite; presque hors de la maison, il y avait encore un petit trou de chambre, je l'ai fourré là; ainsi, ils auront tous lieu de bénir vos jours. Il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est à couvert. Cela fait bien que l'on voie dans l'Académie une si belle jeunesse, qui, comme je l'espère, se fera estimer ici comme ont fait les autres (1). »

Parmi cette « belle jeunesse » du palais Mancini, Boucher trouvait Jeaurat et Natoire, un camarade de l'atelier de Lemoine, qui achevaient l'un et l'autre leur temps de pension, et des sculpteurs comme Bouchardon et Adam, avec qui il se liait. Mais, tandis que Carle Vanloo triomphait au concours de l'Académie de Saint-Luc, peignait des plafonds de chapelles et méritait bien vite une place de pensionnaire, tandis que Louis-Michel Vanloo multipliait les portraits et dessinait toute la galerie des Carrache au palais Farnèse, Boucher ne faisait aucunement parler de lui. On ne rencontre jamais son nom dans les lettres du directeur de

(1) *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par A. de Montaiglon et Jules Guiffrey, t. VII.

l'Académie, qui, satisfait de lui avoir assuré son « trou de chambre », le laissa vaquer à sa fantaisie, visiter les galeries et les églises, ou se livrer, comme il est possible, avec l'ardeur de son tempérament, à la débauche romaine.

Le séjour de Rome a laissé plus de traces qu'on ne le croit dans l'œuvre de Boucher, mais on ne connaît qu'un titre de tableau qu'il y ait peint, « une vue du Temple de la Concorde et du chemin qui conduit au Vatican ». S'il lui est arrivé de dessiner douze planches de têtes tirées de la colonne Trajane, il ne paraît point qu'il ait autrement étudié l'Antique. Mais il a été frappé de la majesté des grandes ruines; et certainement il a goûté des premiers, avant Fragonard et Hubert Robert, le pittoresque des fragments de l'Antiquité servant de cadre, comme on le voit si souvent à Rome, aux scènes de la vie populaire. Nous en aurions la preuve en certains de ses cartons de tapisserie pour Beauvais, qui font partie de la suite dite « la noble Pastorale ». Dans la charmante scène de *la Pipée aux oiseaux*, le temple de la Sibylle est en belle place au fond du tableau, et dans *la Foire de Village*, dont le tissage porte la date de 1736, tout le décor est composé de ruines romaines. Le marchand d'orviétan fait son boniment parmi des colonnes mutilées; des morceaux d'architrave s'écroulent au premier plan; au lointain se dresse un arc de triomphe, et une statue antique se profile sur l'horizon, abritée d'un pin parasol de forme tout italienne.

On ne rencontre pas dans l'œuvre de Boucher beaucoup de réminiscences ainsi accusées; mais les contemporains en ont signalé d'autres dans ses décorations de théâtre, que nous ne connaissons pas et où se voyait, dit un critique anonyme, « un heureux mélange des vues de Rome et de Tivoli avec celles de Sceaux et d'Arcueil » (1). Nous en retrouvons encore, affadies et défigurées, dans quelques scènes des *Amours des dieux*, qui sont d'époque beaucoup plus tardive. Plus tard encore, il fera annoncer au *Mercure* de 1762 l'estampe de son *Moineau apprivoisé*, en y indiquant « un temple à colonnes et une pyramide qui représentent parfaitement ces monuments respectables des anciens, tels qu'on les voit encore en Italie ». A ce moment du siècle, Boucher suivra une mode toute nouvelle, qu'il n'a guère contribué à former et qui ne le retiendra pas. Mais, lorsqu'il peignait *la Foire de Village*, ses souvenirs étaient encore récents, et l'on peut croire avec assurance qu'il a jeté en cette grande composition plusieurs feuillets de son carnet de voyage.

(1) *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Paris, 1748, p. 49.

Ce qu'il apprit des peintres italiens ne serait pas moins intéressant à constater; mais il a suivi par avance le conseil qu'il transmettra plus tard à Fragonard partant pour Rome, et n'a guère « pris au sérieux » les maîtres consacrés. Il semble cependant avoir regardé, avec une curiosité avertie, le Guide et l'Albane; il s'est souvenu de Pierre de Cortone et de Lanfranco, quand il peint, aussitôt à son retour, certains tableaux inspirés par la Bible, dont beaucoup de titres sont portés au catalogue d'anciennes collections d'amateurs de son temps (1). On ne connaît quelques-unes de ces toiles, que par des estampes de Cars et de Daullé; elles suffisent à indiquer les hésitations d'un art qui se cherche et n'a pas encore trouvé sa voie. La composition, au reste, sait harmonieusement s'équilibrer; les personnages se disposent en groupes habiles et pittoresques; on devine même d'heureux effets de clair-obscur, dans ces tableaux oubliés qu'on ne retrouverait pas sans intérêt. Un critique, qui les avait vus, loua, après la mort du peintre, des œuvres où se révélaient, sous l'influence toute fraîche des maîtres italiens, « des beautés mâles et vigoureuses »; il parut regretter que l'auteur, arraché trop vite à ces modèles, eût fait promptement bon marché de la virilité et de la vigueur.

C'est que Boucher, en effet, n'était pas né pour ce que l'école appelle « les grandes machines », dont le secret se révélait, à Bologne et à Rome, aux visiteurs de l'Italie. D'autres visions l'attiraient; des divers sujets qu'autorisait le genre de la peinture d'histoire, il semblait ne vouloir retenir que la fable mythologique. Après des essais méritoires du côté de l'Ancien Testament, qui lui valurent, le 23 novembre 1731, d'être agréé à l'Académie, il abandonna franchement la biographie sacrée de Noé, de Jacob ou de Gédéon, pour consacrer définitivement son pinceau aux aventures de Vénus.

Pierre de Nolhac.

(1) Une estampe de Laurent Cars représente aussi *les Jésuites martyrs au Japon*, d'après une composition de Boucher. Voir sur ces tableaux les indications réunies par M. André Michel, dans sa précieuse biographie critique de Boucher, luxueusement rééditée l'année dernière (p. 20 de l'éd. de 1889).



Albarello attribué à la fabrique de Faenza.

(Musée Boucher de Perthes, à Abbeville.)



Céramiques italiennes de la première moitié du XV° siècle.

(Musée Boucher de Perthes, à Abbeville.)

DEUX VASES DE FAIENCE ITALIENS DU XVe SIÈCLE

Au Musée Boucher de Perthes d'Abbeville

(PLANCHE 34.)

LE Musée Boucher de Perthes, à Abbeville, possède une collection céramique très nombreuse, et beaucoup de bonnes pièces de Delft, de Rouen ou de Nevers ont été réunies par l'infatigable collectionneur qui a laissé son cabinet à la ville; mais les morceaux les plus importants sont sans doute quelques faïences italiennes du xve siècle. L'amateur dut les payer jadis quelques francs à peine, et vraisemblablement n'y attachait qu'un médiocre intérêt; il les avait placées sur une crédence exposées à toutes les injures, et parmi d'assez pauvres objets de décadence : un heureux sort les a préservées durant sa vie et, soigneusement enfermées aujourd'hui dans une vitrine avec les meilleures céramiques du musée, elles peuvent compter parmi les pièces les plus précieuses des faïences italiennes qui se voient en province. Elles supporteraient la comparaison avec celles mêmes du Musée des antiquités de la Seine-Inférieure.

Nous n'insisterons pas sur un fort bel albarello où est peint au trait, en bleu, un Amour, les ailes éployées, le bandeau sur les yeux, son arc à la main, nu et assis sur le globe du monde; il serait intéressant à la fois de rechercher le modèle qui a pu inspirer le peintre — un Triomphe d'après Pétrarque, sans doute — et de le classer dans sa série, une de celles qu'on attribue présentement aux ateliers de Faenza.

Nous préférons pourtant nous en tenir à deux autres vases dont la famille semble moins problématique et où, inconnus jusqu'ici, ils prendront place comme d'eux-mêmes. Ce sont deux vases hauts de 25 centimètres, à large panse, terminés par un col bas et ornés chacun de deux anses plates. L'un, le n° 25, est décoré sur sa panse, dans un médaillon circulaire, d'un poisson; sur le col court une guirlande de feuillage; dans l'autre, le n° 27, un oiseau occupe toute la hauteur jusqu'au col, orné de sortes d'amandes verticales; sur le fond de l'un et de l'autre se détachent des branchettes de chêne à grosses feuilles largement découpées et stylisées. Tout le décor est bleu de cobalt et le fond d'un blanc gris. A cette seule description sommaire, ou mieux encore à la reproduction des pièces qui accompagnent ces notes, tous ceux qui ont quelques notions de céra- mique italienne reconnaîtront une des séries qui, depuis quelques années, ont le plus occupé les érudits, et sur lesquelles les amateurs se sont jetés avec le plus de passion.

Il semble que les premières pièces de ce genre entrées dans un musée soient les trois vases du Musée de Sèvres; mais, perdues au milieu des faïences archaïques dont nul ne se souciait, sans patrie même, car leur attribution à l'Espagne n'était qu'hypothétique, elles n'avaient pas attiré l'attention; sir Charles Robinson aussi bien, dans l'intelligente et fructueuse campagne entreprise pour meubler le South Kensington naissant, put acheter à Paris, quai Voltaire, en 1856, pour 37 fr. 50, un autre spécimen de cette sorte, beaucoup plus grand et de qualité très supérieure. Peut-être quelques amateurs remarquèrent-ils dès lors ces morceaux, mais les marchands n'en soupçonnèrent pas l'intérêt; les voyageurs en rapportaient parfois de Florence où ils les avaient achetés à bas prix; l'hôpital Santa-Maria Nuova en avait soldé beaucoup dans une vente de débarras; d'autres avaient été tirés de villas ou de greniers poudreux. Il fallut que le Dr Bode, dans un article du *Jahrbuch der Kœniglichen Kunstsammlungen* de 1898, et dans le catalogue d'une exposition tenue la même année à Berlin, leur consacrât une étude, pour qu'aussitôt chacun en voulût posséder : les musées, le Louvre entre autres, en acquirent de magnifiques exemplaires; les amateurs les payèrent au poids de l'or et le commerce s'empara de cette marchandise, sur laquelle il ne manqua pas de réaliser de très respectables bénéfices.

M. Bode, au cours de ses tournées à travers l'Italie et les collections cisalpines, avait noté environ cinquante de ces vases dont son œil clairvoyant n'avait pas eu de peine à distinguer les traits communs. Si dans la plupart le bleu dominait, quelques-uns pourtant étaient décorés en vert, sur d'autres des reliefs se remarquaient; on en

voyait où les contours étaient tracés au manganèse, et les sujets les plus divers les décoraient, personnages en pied ou en buste, lions ou oiseaux, fleurs de lis aussi; mais toujours revenait d'ailleurs cette feuille de chêne — ou peut-être d'acacia — qui formait comme la caractéristique de la famille, et le style semblait si parfaitement analogue entre tous ces morceaux que l'hypothèse se présentait irrésistible d'un même atelier qui les aurait tous produits.

Pour la date de la fabrication, il ne paraissait pas trop malaisé de l'établir : M. Bode avait remarqué des vases de cette sorte dans certains tableaux du Maître de Flémalle, et la date de la première moitié du xv[e] siècle qu'il proposait pouvait fort bien s'admettre, car les personnages peints par les potiers portent précisément les mêmes costumes que les gentilshommes de Masaccio et de Masolino. Mais où se trouvait la fabrique ? L'hypothèse moresque était insoutenable ; sur la foi de textes médiocrement précis, quelques érudits italiens avaient proposé Montelupo, où nos catalogues de vente français se sont, semble-t-il, irrévocablement attachés. M. Bode donne Florence comme lieu d'origine, et il appuie son avis sur le grand nombre des vases trouvés dans cette ville, sur les fleurs de lis florentines qui y figurent parfois, et aussi sur la découverte de tessons de cette sorte dans les fondations de maisons ; en vérité, sur quelques pièces figure une échelle, qui paraît celle qu'on voit aux armes de l'hôpital Santa-Maria della Scala à Sienne; mais cet hôpital avait une dépendance à Florence et d'ailleurs Florence ne pouvait-elle exporter des vases à Sienne ?

L'origine florentine semblait donc universellement acceptée, quand M. Henry Wallis, dans une plaquette sur ces *Oak-leaf Jars* (Londres, 1903), fit observer que jamais avant la découverte de M. Bode, on n'avait parlé de faïence de Florence, que les historiens ne paraissaient pas en souffler mot, et que, au contraire, dans un centre céramique autrement important, à Faenza, M. Argnani avait découvert, au cours de fouilles, de ces fragments dits florentins, aujourd'hui au Louvre ; il remarquait en outre qu'un vase du Louvre était aux armes des Visconti. M. Wallis est un écrivain fantaisiste, mais prudent ; il se défie des classifications prématurées et des systèmes qu'un autre système ne tarde pas à remplacer ; il sait que dans toute l'Italie du Nord les ouvriers ont passé sans cesse d'une fabrique et d'une ville à l'autre, apportant à leu
veaux patrons les procédés et le décor des a
et rendant par là vaines toutes les tentati
localisation. Sans donc proposer aucune hy
nouvelle, et en notant seulement que Fae
Sienne avaient autant de titres que Floren
paternité des vases à feuilles de chêne, il se
donner des plus beaux de bonnes reprodu
adoptant implicitement la très raisonnable
cation par famille, plutôt que celle par fabr
extrêmement hypothétique.

La question en est là et ce ne sont pas,
reusement, nos deux vases d'Abbeville qui
à la trancher; ils n'en tiendront pas moins leu
place dans la série. Celui au poisson a un
lent au South Kensington (Wallis, fig. 30
le D[r] Bode, et on trouve la même bête au b
du Louvre aux armes des Visconti (*Ibid*,
celui à l'oiseau se rapproche de divers au
Louvre (fig. 22, provenant de M. Wal
prince Liechtenstein (fig. 23) ou de la colle
Marcuard ; toutefois, ni l'une ni l'autre
pièces ne sont des copies exactes de cel
toujours quelque détail décèle l'inventi
ouvrier à qui le travail industriel n'a
perdre encore le sentiment de son art.

Beaucoup de ces vases, et les nôtres
n'étaient vraisemblablement que des pots
macie faits à la grosse pour de grands
comme Santa-Maria Nuova ; pourtant, q
d'observation chez le peintre qui a mis sur
pattes fines ce corps d'oiseau élégant qu
sur le point d'allonger le cou pour pique
la mouche qu'il guette de son œil rond ! E
de la vérité n'ôte rien à l'effet décoratif
toutes ces pièces, demeure surprenant,
danger de complication que présente le
feuilles de chêne où l'oiseau aurait pu s'
C'est que la céramique italienne s'insp
moment de modèles admirables, de ces
arrivaient d'Orient pleins d'épices, les
les plus somptueuses qui aient ja
décorées, et que les ateliers de la pénins
chaient à reproduire. En vérité, nous ne
aucun vase oriental tout à fait semblable
et parmi les innombrables fragments ex
fouilles récentes, ni M. Wallis ni no
n'avons pu en trouver un qui s'en rappr
demment ; pourtant l'esprit est le mêm
oiseaux et de ces poissons dessinés sur le







coupes découvertes au vieux Caire et de ceux que le peintre italien a tracés sur nos vases d'Abbeville. L'esprit de l'Orient anima toute la céramique italienne du XVe siècle, et c'est ce qui la fit si grande; quand la renaissance classique eut balayé ces influences extérieures et plié sous sa règle jusqu'aux ateliers, le décor, quelle que devînt l'habileté manuelle des ouvriers, ne fit, au XVIe siècle, que déchoir. Sans doute, les fabriques hollandaises et françaises du XVIIe siècle durent, elles aussi, à des influences orientales une part de leur éclat, et s'il est permis, à propos de nos jarres à feuilles de chêne, de parler des artisans contemporains, on se souviendra peut-être que c'est toujours à l'Orient, bien qu'à un Orient plus lointain, à la Corée et au Japon, qu'est dû en France le renouveau présent de l'art de la terre.

Raymond KŒCHLIN.

LES PRIMITIFS ITALIENS DU MUSÉE DE TOULOUSE

(PLANCHE 35.)

Le Musée de Toulouse possède huit primitifs Italiens qui lui viennent de l'État : un Pérugin, autrefois à la sacristie de l'église des Augustins de Pérouse, arrivé en 1803 ; un Fiorenzo di Lorenzo de la collection Campana reçu en 1865 ; trois panneaux couchés sur l'inventaire général en février 1873 sans remarques particulières, et enfin trois autres également sans remarques, sans noms d'auteurs et sans dates. Comme il nous semble, d'instinct et sans raisons, qu'à l'exception du Pérugin toutes ces œuvres ont fait partie de la collection Campana, que le manque de catalogues particuliers et surtout du temps que prendraient des recherches nous mettent dans l'impossibilité de le vérifier, nous allons les décrire, espérant fermement que MM. Perdrizet et René Jean, dont nous avons eu la joie de lire l'article si documenté, arriveront à les identifier.

La Madone attribuée à Fiorenzo di Lorenzo, qui fut le maître du Pérugin, nous fait assez pressentir la technique de ce dernier. Elle est debout, petite nature, blonde, de trois quarts, avec un regard étonné, et tient Jésus couché sur son bras gauche. De part et d'autre de son visage, deux têtes d'anges souriantes, enveloppées de six ailes diversement colorées, diaprent de clair et de foncé le ciel qu'ont ranci des vernis successifs.

Le manteau, de ce noir plein qui met tant de lumière sur les tons qui l'environnent, enveloppe la nuque, retombe de part et d'autre du visage en jolis plis symétriques et, retenu sur le sein par une lanière dorée, laisse voir la robe en pourpre foncé. L'Enfant, ceint d'une étoffe transparente gris clair, est d'une forme un peu lourde, avec sa tête petite et vieillotte. Il n'a pas la souple élégance des mains de sa mère qui l'enveloppent avec tant d'amour, et se jouent, avant de la laisser retomber, dans les plis de l'écharpe légère qui s'enroule par deux fois autour de ses épaules et se noue sur sa poitrine.

Le cadre à compartiments ornés de palmettes dorées sur un fond noir, un peu trop rajeuni mais ancien et complet, rehausse la beauté de cette œuvre qui mesure, moulure comprise, 90 centimètres de hauteur sur 67 centimètres de largeur. Elle porte le n° 288 de notre inventaire général, où elle est notée comme venant de la collection Campana.

Deux des panneaux arrivés en février 73 sont du même format : hauteur, 1m,15; largeur 0m,36. Somptueux de ton et frais comme de belles fleurs dans leur bordure trop dorée, ils figurent l'un saint Nicolas, l'autre saint Jean l'Évangéliste, très à l'étroit sous leur arcature surmontée d'une coquille.

Bien qu'elles se modèlent sur le même or fané, ces deux figures sont assez différentes de conception et de dessin. Leurs extrémités serties d'un trait de pinceau se distinguent par ce détail des vêtements et des livres, cernés, comme dans la fresque, d'un trait gravé dans l'enduit. Saint Jean l'Evangéliste, dont les cheveux blond vénitien tombent en masses compactes jusqu'aux épaules et, sur le front, jusqu'aux sourcils, nous montre ce visage d'éphèbe au menton volontaire, aux yeux mi-clos que l'on retrouve fréquemment dans l'Ecole de Botticelli, tandis que ses doigts pointus nous font penser à celle de Crivelli. Un manteau d'un beau rouge doublé de jaune clair, à plis raides et minces

relevés sur le bras gauche, recouvre en partie sa tunique vert sombre bordée d'un galon semé de fleurettes d'or. Ses pieds sont nus, ses mains anguleuses et sans souplesse. La droite tient la longue plume blanche qui a écrit les évangiles, la gauche les supporte entr'ouverts, appuyés sur le bras plié.

La figure de saint Nicolas, plus humaine et plus nature, a tous les caractères d'un portrait. Reconnaissable aux trois pommes d'or qui reposent dans sa main gauche, l'évêque soutient de la droite un manuscrit fermé. Sa tête aux yeux baissés, pieusement inclinée, est coiffée d'une mitre très basse lilas clair ornée de cabochons de rubis posés sur un orfroi doré. Sa chape d'un noir égal, profond, sans détails, se relève sur le poignet gauche, bordée de légers rinceaux, précurseurs de la Renaissance. Close sur la poitrine par un mors à charnières apparentes, elle laisse voir une aube lie-de-vin presque blanche dans ses clairs, décorée par le bas d'une large liste foncée. Les gants à crispin souple sont timbrés d'une pierre précieuse et les souliers noirs de forme ancienne contrastent avec la volute de la crosse dont les rondeurs et les balustres nous font pressentir le XVIe.

Nous ne trouvons dans nos registres, malgré les recherches les plus sérieuses, aucun renseignement sur ces petites peintures. Elles nous semblent dater de la fin du XVe siècle par certains détails, du milieu par d'autres et procéder à la fois de l'École florentine et de celle de Venise.

Bien plus ancien qu'elle puisqu'il nous paraît du milieu du XIVe siècle à peu près, le panneau de 84 centimètres de hauteur sur 50 centimètres de large attribué, nous ne savons par qui, à Ottaviano de Faenza, est d'un art très primitif, assez byzantin, presque barbare. Il représente saint Jean-Baptiste et saint François debout sur un terrain noir, sous des archivoltes gothiques portées par des colonnes torses. Presque aussi roux que leur vêtement dont aucune coloration ne vient égayer la tristesse, nos deux personnages démesurément émaciés et longs, se détachent en brun sur le fond d'or pâle où est finement gaufré leur nimbe. Leur contour méconnaît toute proportion. Saint François, dont la robe déchirée laisse voir un des stigmates, soutient de la main gauche un manuscrit fermé appuyé sur son bras, et de la droite, contre la poitrine, une croix rouge recroisetée. Saint Jean, aussi sec que les sauterelles dont il se nourrissait au désert, lève la droite en signe d'en-

seignement et, les yeux dans ceux du s
laisse pendre de la gauche un phylactè
où se lit l'inscription habituelle : ECC
DEI — ECCE — QVI — TOL — ISP — ECA — TA
lettres noires se superposent par groupes
de quatre.

Jetons maintenant les yeux, dans
groupement, sur une petite fresque flo
hauteur 52 centimètres, largeur 41 ce
— dans laquelle les chairs blondes et l
de Jésus, de sa mère et de l'ange qui le
détachent en clair sur une résultante li
égayée de rouges frais.

Le ciel, foncé près du cadre et caché
par des plantes à baies rouges dont l
noirci les larges feuilles symétriquemen
s'éclaire à l'horizon, très vite interrom
mur revêtu de marbre. Jésus, soutenu p
et par l'ange, lève vers elle la tête
gauche. Il est ceint d'une étoffe légère
fleurettes rouges et bleues et tient de la
le rouge-gorge de la légende. La Vie
vers lui son fin visage entouré d'un voi
rent. Elle est vêtue d'une robe lie-de-vi
rouge et d'un manteau noir qui s'étoil
Placé derrière l'Enfant, l'ange, dont le
foncés font une tache qui s'isole, les
spectateur. Ses longs cheveux d'un brun
divisés par une raie, descendent en bouc
jusqu'à la naissance du cou. Son corset
à col rabattu noir, est ceint d'une éc
nouée sur le bas de la poitrine et, des
ce vêtement, larges et courtes, sorten
pourpoint, collantes, lacées et noires.

Puissant et beau dans la dominant
que soutiennent si bien les rouges de
et les marbres fauves de l'architectu
écrits, en capitales déliées, les noms d
sonnages, un panneau qui représente
nard et saint Jacques est traité comme
sans le trait creusé dans l'enduit.

Le profil de saint Léonard, bord
pesant qui cerne l'œil, la narine et la b
semble très retouché. La tête de saint
au contraire, intacte, d'une belle expr
dessin sensible et sûr qui s'inspire d
Elle nous fait regretter les mains anci
rablement restaurées. Les vêtements
nombreuses réfections sont lourdes et
ne sont pourtant pas sans beauté. L

la chasuble de saint Léonard fait bien valoir les chairs ambrées, claires dans cet ensemble grave. Il s'harmonise heureusement avec le rouge amorti des glands qui pendent sur la poitrine, la broderie de l'étole et les délicates rosaces d'or d'une des manches et du collet.

L'attitude des personnages, leur attention, la direction de leurs regards nous font croire que cette œuvre, recoupée sur trois côtés au moins, a fait partie d'un grand triptyque dont elle occupait la droite. Elle nous est arrivée en mai 1876.

Le dernier morceau, un triptyque de la moitié du xve siècle dont l'ordonnance générale est seule arrivée jusqu'à nous, représente la Vierge et l'Enfant dans le motif central et, dans les deux autres, saint Dominique et sainte Madeleine sous des archivoltes gothiques couronnées de gâbles fleuris. Sa tenue, son harmonie, la délicatesse des nimbes encore intacts, brunis et gaufrés sur l'or mat du fond, dénotent seuls aujourd'hui ce que dut être cette œuvre somptueuse dont peu de parties ont échappé aux mutilations et aux retouches.

La vierge, vêtue d'une robe d'un lilas rouge que cache un mantèau noir semé d'étoiles, assise sans flexion, la tête de face, sur un siège dont les quatre montants sont terminés par de petits anges adorateurs, offre une grappe de cerises à l'Enfant Jésus placé sur ses genoux dans une tunique rose foncé, un rouge-gorge à la main.

Saint Dominique et sainte Madeleine sont debout, tournés vers la Vierge. Le Saint tient un livre ouvert de la main gauche, un lis fleuri de la droite. Sainte Madeleine, drapée dans un manteau rouge qui voile ses cheveux blonds et recouvre en partie sa large tunique lie-de-vin foncé, porte de la droite un vase d'or, qu'elle montre de la gauche.

Ces trois figures, dépourvues d'émotion, remplissent complètement l'architecture qui les encadre, et, comme si la peinture voulait le disputer à l'or, un tout petit quatre-feuilles où trône Dieu le Père s'inscrit dans le gâble, semé de rinceaux, qui couronne le panneau central.

Les mains, les visages, brutalement repeints ont pris l'aspect du bois tourné. Les colonnes torses sont trop dorées, les fleurons et les rampants dont l'allure, dure à succomber, se dessine encore, trop arrondis par des couches successives de blanc et d'or ; les pinacles qui épaulaient les arcatures remplacés, hélas! par d'affreuses pyramides sèches, coupantes et grêles. Malgré ces mutilations, imputables au temps et surtout aux hommes, sa délicatesse native, l'art puissant qui la créa, survivent encore dans cette œuvre, dont quelques parties, les nimbes inscrits et gaufrés en particulier, disent toujours la grâce et la splendeur premières. Sa couleur ardente, ses nombreuses analogies avec les mosaïques nous font supposer qu'elle est issue de l'Ecole vénitienne, mais nous sommes forcés d'avouer que nous ne savons rien d'elle, et qu'elle figure sous la rubrique « Inconnu » au n° 314 de notre inventaire général.

Elle a 2 mètres de hauteur sur 2^m,10 de largeur.

Henri RACHOU.

Aux précieuses analyses que l'on vient de lire et qui répondent si bien à l'appel adressé ici même il y a quelques mois par MM. Perdrizet et René Jean aux conservateurs des musées de province, nous sommes heureux de pouvoir ajouter les renseignements suivants qui nous sont obligeamment communiqués par M. René Jean.

Un seul des tableaux signalés par M. Rachou ne se retrouve pas sur les catalogues Campana, c'est la Madone florentine peinte a fresque qui paraît, sauf examen plus approfondi des vingt-sept numéros dont MM. Perdrizet et René Jean n'ont pu retrouver la trace, avoir une origine différente.

Tous les autres figurent bien au catalogue dressé par Sébastien Cornu, administrateur provisoire du Musée Napoléon III en 1862, et furent expédiés en 1863, 1873 et 1876 au Musée de Toulouse où les prédécesseurs de M. Rachou les accueillirent avec une faveur médiocre puisqu'ils ne prirent pas soin le plus souvent d'en noter sur leurs inventaires l'origine exacte, que l'administration centrale ne leur indiquait peut-être pas du reste elle-même.

La *Madone* attribuée à *Fiorenzo di Lorenzo* (envoi de 1863) porte au catalogue Cornu le n° 376.

Le *Saint Jean* et le *Saint Nicolas* (envoi de 1873) portent au catalogue Cornu les n°s 239 et 240 et y sont attribués à *Filippino Lippi*. Reiset, qui les fit figurer dans son catalogue des tableaux Campana exposés d'abord au Louvre (1863-1873), les donnait à l'*École ombrienne* du xve siècle.

Le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint François* (envoyés en 1863) faisaient partie d'un triptyque catalogué par Cornu sous le numéro 314. Un des volets fut envoyé à Toulouse, l'autre à Ajaccio ; la partie centrale resta au Louvre où elle est encore

(Catal, sommaire n° 1541); quant à l'attribution à *Ottavio da Faenza* qui figure dans le catalogue Cornu, elle provient d'une interprétation, à méditer pour les chercheurs de signatures, des lettres M O T (*Mense octobris*) qui suivent la date de l'œuvre. Crowe et Cavalcaselle dans leur Histoire de la peinture italienne et d'autre part M. Reiset (n° 38) s'en sont aperçus et ont fait la rectification nécessaire. Ils attribuent la peinture à *Stefano Veneziano*, peintre vénitien du XIVe siècle.

Le *Saint Léonard* et le *Saint Jacques* (envoi de 1876) portent au catalogue Cornu le numéro 4[...] y sont attribués à Pinturicchio. Reiset (n° 178[...] attribuait à l'École du Pérugin.

Enfin le grand triptyque qui représente la [...] *done entre saint Dominique et sainte M[...] Madeleine* est catalogué par Cornu sous le n° [...] et attribué à Allegretto Nucci. Reiset (n° 84) l'a[...] buait plus simplement, et plus prudemment [...] doute, à l'École italienne du début du XVe siè[...]

N. D. L. R.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

✢ ✢ ✢ **Antiquités égyptiennes**. — Le conseil des Musées dans sa dernière séance a ratifié les acquisitions faites par M. Georges Benedite au cours de sa dernière mission en Égypte. De nouveaux spécimens charmants de l'art appliqué de l'Égypte, céramiques ou bois sculptés, vont venir, grâce à ces recherches actives faites à la source même, enrichir nos collections. Des spécimens de sculpture importants, notamment des modèles de reliefs à animaux de tout premier ordre, entrent également de ce fait au Musée.

D'autre part, des arrangements administratifs rationnels vont amener le dépôt au Louvre de la plupart des objets égyptiens conservés jusqu'ici au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale et qui n'y avaient aucune signification. Bien qu'aucun monument de premier ordre ne figure dans les collections transmises, elles viendront utilement en bien des cas compléter les séries historiques du Louvre que leur accroissement continu et leur réorganisation méthodique maintiennent parmi les plus importantes collections de cette nature qui soient en Europe.

✢ ✢ ✢ **Sculpture antique**. — Le département des antiquités grecques et romaines vient d'acquérir tout récemment une belle tête en marbre d'Apollon de dimensions légèrement supérieures à la nature humaine et qui paraît appartenir à la plus belle époque de l'art grec.

✢ ✢ ✢ **Céramique grecque**. — Les séries d[...] riches de la céramique grecque se sont augme[...] ces temps-ci, parmi d'autres acquisitions de mo[...] importance, d'une pièce exquise, de très [...] dimensions, il est vrai, mais d'un type trè[...] dont on ne connaît que quelques exemplaire[...] un au Musée de Munich : c'est un petit vase [...] fums en forme de chouette que l'on devait [...] suspendu sur la poitrine ou à la ceinture. Le t[...] en est d'une perfection merveilleuse de fine[...] d'élégance; mais la forme générale surtou[...] reproduit celle de l'oiseau cher à Athéna, [...] une grâce à la fois naturaliste et simplifi[...] d'un esprit et d'une maîtrise qui font ressem[...] bibelot grec du VIe siècle à quelque netské d[...] ou d'ivoire japonais.

✢ ✢ ✢ **Sculpture du moyen âge**. — On sait [...] poursuivi par le département de la sculpt[...] moyen âge, de la Renaissance et des temps mo[...] de représenter par des spécimens de choix l'[...] tion complète de la sculpture française dep[...] origines. On sait aussi combien sont rares l[...] cimens disponibles de l'art roman et gothiq[...] XIIe et XIIIe siècles. C'est donc une bonne f[...] d'avoir pu faire entrer au Louvre les deux a[...] haut relief du XIIe siècle qui seront prochain[...] exposés près du grand Christ roman don[...] Courajod et des colonnes de l'abbaye de Cou[...] que le musée doit à la générosité des A[...] Louvre.

Les deux nouvelles figures accostaient san[...]

autrefois quelque Madone qu'elles encensaient suivant le type bien connu du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. Mais le style qui s'y manifeste autorise plutôt à y voir une production de l'art méridional qui n'était pas encore représenté pour cette époque dans les collections du Louvre.

✣ ✣ ✣ **Mobilier du XVIIe et du XVIIIe siècle.** — Les dispositions que nous annoncions dans notre dernier numéro pour la rentrée au Louvre des plus belles pièces du Mobilier national ont eu ces derniers temps leur première application. Le ministre de la Guerre vient de consentir à déposer au Musée du Louvre le grand bureau plat en marqueterie garni de bronzes qui était celui du gouverneur des Invalides, en échange d'une reproduction moderne dont les frais ont été faits par la Société des Amis du Louvre en exécution d'une décision du conseil d'administration en date du 22 juin dernier.

Ce meuble qui porte la signature de l'ébéniste, *J.-F. Oeben*, le premier auteur du célèbre bureau à cylindre, commandé par Louis XV pour son cabinet, et terminé après la mort d'Oeben par Riesener et Duplessis, est un spécimen admirable, d'une justesse de proportions et d'une élégance sobre toute particulière, de l'art français de la première moitié du XVIIIe siècle.

Il convient de rappeler que cet heureux échange a été obtenu grâce aux bons offices de M. le général Niox, dont la bienveillance zélée et persévérante s'était déjà manifestée à plusieurs reprises à l'égard de nos collections nationales et à qui tous les amis du musée doivent une reconnaissance toute particulière.

D'autre part, M. Clémenceau, dont l'autorité et l'intelligente libéralité ont eu aussi à s'exercer déjà plusieurs fois en faveur du Musée du Louvre, vient de mettre à la disposition du conservateur des objets d'art une jolie pendule en marbre et bronze doré de la fin du XVIIIe siècle qui ornait un des bureaux de son ministère et qui remplacera avantageusement dans les salles du Mobilier une des pendules de bien moindre intérêt venue des collections du Garde-Meuble.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✱ ✱ ✱

✣ ✣ ✣ Les salles d'exposition du Pavillon de Marsan sont actuellement occupées par la manifestation annuelle de la *Société des Artistes Décorateurs*. Mais on prépare pour le printemps prochain une exposition de l'art théâtral qui doit comprendre une réunion d'œuvres de peintres décorateurs français et étrangers, en même temps qu'une exposition rétrospective d'œuvres d'art de toute nature se rapportant à l'histoire du théâtre.

MUSÉE GALLIERA ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le Musée Galliera vient, après sa réorganisation annuelle, de rouvrir ses portes au public. On y annonce comme devant être prête tout prochainement une intéressante exposition rétrospective des impressions sur toiles dites *toiles de Jouy*.

MUSÉE DE VERSAILLES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Les collections de portraits révolutionnaires du Musée de Versailles vont s'enrichir d'une intéressante toile qui vient d'être acquise tout récemment et qui représente Camille Desmoulins, sa femme Lucile et leur jeune fils. Le groupe, arrangé dans un esprit légèrement sentimental, porte bien la note de l'esprit du temps. Il a certainement été exécuté au début de l'année 1793. On attribue la peinture à Gros. Celui-ci eût été bien jeune à ce moment et il est difficile d'affirmer reconnaître sa manière dans cette toile assez impersonnelle et d'une qualité moyenne comme peinture, mais d'un intérêt documentaire considérable.

D'autre part, M. Paul Leroy, directeur de *l'Art*, avait, avant sa mort arrivée ces mois derniers, offert au musée une toile de Berne-Bellecour exposée au Salon de 1876, qui représente les francs-tireurs de la Seine au combat de la Malmaison en 1870 et comprend parmi les combattants les portraits d'un certain nombre de personnalités intéressantes.

✣ ✣ ✣ **La réorganisation des Musées de province.** — La commission instituée par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts pour étudier la question de la réorganisation des Musées de province, après un certain nombre de réunions tenues et de rapports entendus, a adopté un projet de décret présenté par la sous-commission de législation réglant la situation administrative des musées; elle a également adopté les vœux que nous enregistrons ci-dessous, présentés par la sous-commission artistique.

I. — Que la législation fixée par la commission sur les rapports des musées de province et de l'État

soit intégralement appliquée, avec une fermeté soutenue.

II. — Que le Parlement porte de 20 000 à 100 000 francs le crédit du chapitre 38 du budget des Beaux-Arts sur les subventions aux musées de province, ce qui faciliterait singulièrement la publication des catalogues.

III. — Que le crédit de l'inventaire des richesses d'art de la France soit maintenu avec les 20 000 francs d'augmentation du budget de 1907.

IV. — Que l'obligation pour les musées dépositaires d'œuvres appartenant à l'État d'inscrire à leur budget un chapitre pour l'entretien, le gardiennage et la conservation soit strictement imposée, sous peine du retrait des œuvres en dépôt.

V. — Que l'administration centrale tienne la main à la rédaction des inventaires et à la publication des catalogues, décidant qu'il ne sera plus envoyé une seule œuvre aux musées qui n'auraient pas satisfait à cette double mesure au 31 décembre 1909. La mauvaise volonté dûment constatée des municipalités en cause amènerait le retrait de tout ou partie des œuvres en dépôt.

VI. — Que les départements et les villes soient, dès lors, invités à exécuter dans la mesure des disponibilités budgétaires les travaux reconnus indispensables par l'inspection des musées en vue de l'isolement des collections, du chauffage central des salles ou galeries et de la disparition totale des risques d'humidité et des causes d'incendie.

VII. — Qu'il soit constitué au sous-secrétariat d'État un fichier central qui reproduira sur fiches, avec documents photographiques à l'appui, quand il y aura lieu, les inventaires des musées de province, sous le contrôle scientifique et artistique de la commission de l'inventaire des richesses d'art de la France.

VIII. — Que l'administration provoque la création des musées régionaux historiques, ethnographiques et d'art pratique, comme il a été déjà fait à Arles, Saint-Jean-de-Luz, Niort, Quimper, Tulle, Honfleur et Saint-Omer.

IX. — Qu'il soit rappelé aux préfets que le décret-loi de 1852 est toujours en vigueur; que la nomination des conservateurs et conservateurs-adjoints qui est à leur signature doit s'accorder désormais avec les nouvelles prescriptions.

X. — Que le décret du 24 janvier 1882, qui prévoyait dans l'école du Louvre une école d'administration des musées, soit remis en vigueur sur ce point, et que l'enseignement général de l
de l'art y soit complété par des exercices p
et par un enseignement sur l'administrat
musées.

✠ ✠ ✠ **A propos des Musées de province**
suite de l'article de M. Jadart et de la
celui-ci que nous avons publiée dans notre
numéro, M. L. Réau, auteur de l'étude
rative des musées de France et d'Allema
visait M. Jadart, nous écrit pour se
d'avoir « cédé au simple plaisir de nous
au-dessous de l'étranger et de décour
bonnes volontés ». Il reconnaît et la ric
certaines collections et les qualités de con
d'activité et de zèle de certaines des perso
en ont la charge; mais il insiste sur la n
de beaucoup d'autres, sur leur manque
ration et d'activité scientifique, sur l'insuff
l'inexistence des catalogues, sur les enrichi
médiocres et laissés au hasard des l
officielles de la plupart des collections. I
l'infériorité notoire et incontestable, q
signalée dans son premier article, du
peinture de Nancy vis-à-vis du Musée
Strasbourg et conclut, « sans vouloir d
programme de réformes », que l'activit
conservateurs pourrait être aisément plus
« Ils auraient tout intérêt à faire un tri
les tableaux au lieu de les entasser sa
nement : ils devraient se préoccuper dav
mettre en valeur les œuvres intéressan
niser des expositions temporaires, créer
les grands centres une Société des Amis
Si les œuvres d'art étaient présentées
musées provinciaux avec plus de go
coquetterie, nul doute que les dons a
très vite : si les collectionneurs se dép
rarement de leurs trésors au profit de la c
c'est que nos Musées ressemblent t
« prisons de l'art »; quand on voit la
les œuvres d'art sont parquées dans la
nos musées de province, on se sent peu
à augmenter encore le nombre de ces é

Les vœux officiellement exprimés pa
mission que nous venons de rapporte
impliquent évidemment un état de ch
espérances analogues à celles de cette cri
pendante et impartiale. Espérons qu
l'autre seront entendus. Nous avons fait

part tout ce que nous avons pu depuis deux ans pour susciter et révéler, lorsqu'il y avait lieu, les efforts tentés dans ce sens. Nous voudrions avoir confiance dans l'avenir pour voir réaliser ce que souhaitent tant de bons esprits et pour voir l'initiative privée secondée par la bonne volonté des municipalités et surveillée par le contrôle de l'État.

MUSÉE DE LYON

La crise de vandalisme qui a sévi à Paris cet été s'était fait sentir également en province, et plusieurs toiles du Musée de Lyon avaient eu à souffrir de méfaits semblables à ceux que nous avons eu à déplorer au Louvre. Des mesures de protection analogues viennent d'être prises : mise sous verre des plus petits tableaux, barres d'appui placées à un mètre de la cimaise. On a établi aussi ce règlement très sage qui, après avoir été remis en vigueur au Louvre pendant un certain temps il y a quelques années, a dû être retiré devant les protestations des mêmes personnes qui, en d'autres temps, réclament des mesures de protection à outrance : nous voulons parler du dépôt obligatoire des cannes et parapluies.

Mais de plus, on a décidé à Lyon d'imposer à partir du 1er janvier 1908 un droit d'entrée de 1 franc par visiteur, exception faite des après-midi des jeudis et dimanches. Que des municipalités provinciales soient en droit d'exiger cette redevance et se permettent de grossir ainsi un budget forcément assez restreint, cela est possible tout en restant discutable. Mais il serait tout à fait illégitime à notre avis d'en tirer argument pour l'établissement d'un droit d'entrée dans les musées nationaux. L'État a d'autres droits et d'autres devoirs que les villes en ces matières, et nous maintenons la doctrine qui est celle heureusement, jusqu'ici, du Gouvernement et de la Chambre, de la gratuité nécessaire de nos musées.

MUSÉE D'AGEN

L'administration des Beaux-Arts vient d'accorder les crédits nécessaires à la restauration de l'ancien hôtel du maréchal d'Estrades qui renferme aujourd'hui avec l'hôtel de Vaurs, le musée de la ville d'Agen.

MUSÉE DE BAGNÈRES-DE-BIGORRE

Dans le dernier numéro de la revue *les Arts*, M. Henry Marcel donne une substantielle étude sur les peintures du musée de Bagnères, qui proviennent en grande partie des collections d'Achille Jubinal, député de la circonscription sous le second empire et du baron Larrey qui représenta également le département des Hautes-Pyrénées. Il insiste particulièrement sur plusieurs tableaux qui « offrent, dit-il, un intérêt de premier ordre pour l'étude de l'art français entre 1850 et 1870 ».

C'est d'abord un beau portrait de femme de Ricard, puis une esquisse étincelante de Chassériau pour l'une de ses peintures de Saint-Roch, le *Baptême des Indiens par Saint-François Xavier*, un épisode marocain d'Alfred Dehodencq, enfin une délicieuse *Vue de la Seine au Pont-Royal*, par Jongkind et un *Village normand* daté de 1855, par Adolphe Hervier, ce savoureux et sincère petit maître qui est encore trop peu estimé, selon M. Marcel.

LE CLOITRE DE LA PSALETTE A TOURS

(PLANCHE 36.)

C'EST un des coins les plus pittoresques du vieux Tours que cette *Psalette* accrochée au flanc nord de la cathédrale Saint-Gatien et qui n'est autre que l'ancien cloître des chanoines. C'est un de ceux où la curiosité des visiteurs s'arrête le plus volontiers, dans une ville qui a tant perdu son ancienne parure, et où la gloire du passé s'évoque malaisément pour le touriste hâtif. L'intérêt même des Tourangeaux, un peu lent à émouvoir, a fini par s'y attacher, et cette Psalette est un des endroits qu'ils montrent le plus volontiers à l'étranger aujourd'hui. Ils la montrent du reste avec mélancolie, car l'état en est lamentable. On y sent la tristesse et l'abandon ; de vieilles planches pourrissent dans le préau, au milieu des arbustes envahissants et sans grâce ; les sculptures s'effritent ; les toits crevés, les carreaux brisés laissent passer la pluie ; les pierres se disjoignent, cependant qu'une grande cheminée de calorifère laisse suinter sur toute une partie des bâtiments une lèpre jaunâtre. Que les âmes sensibles à la beauté des ruines ne s'émeuvent pas inutilement : celle-ci n'a ni grandeur ni poésie ; il est des cloîtres dévastés où la végétation envahissante met une parure de jeunesse et de vie, où les pierres effritées se dorent au soleil ; celui-là n'a l'air que d'un chantier mal tenu entouré de masures croulantes (1).

C'était pourtant un bien joli et précieux ensemble de constructions que celui qui fut commencé vers 1460, aux frais du chanoine Raoul Segaler. On éleva d'abord l'aile occidentale, robuste et élégante, dont l'étage inférieur formait une galerie ouverte par de larges baies en arc brisé, décorées de crochets de feuilles très corsés et refouillés. L'étage supérieur, qui servait sans doute de salle de réunion au chapitre de la cathédrale, comporte sept travées voûtées sur croisées d'ogives, sobrement décorées, mais avec une certaine recherche néanmoins, visible aux culs-de-lampe ornés d'animaux ou de feuillage, de chardon, de vigne, de chou frisé, de chicorée ; l'un même, d'un vol de chauves-souris stylisées.

(1) La photographie qui accompagne cet article a été prise il y a une quinzaine d'années alors que l'enclos et les bâtiments étaient beaucoup mieux entretenus.

On continua les travaux dès le XVe s
amorçant l'aile septentrionale, dont la p
arcade du rez-de-chaussée est du même s
l'aile de Raoul Segaler. Tout le reste d
dut être élevé au début du XVIe siècle : o
généralement la date de 1513 à 1524 p
travaux dont l'architecte Martin François,
de Michel Colombe, qui dirigeait les trava
cathédrale à ce moment, eut sans doute
tion.

On dut élever d'abord les galeries Nord
rez-de-chaussée pour compléter le cloîtr
y conserva, avec quelques altérations se
le type gothique traditionnel qui régnai
première partie ; puis, peut-être sur l'init
Martin de Beaune, archevêque de Tours
de 1520, qui était fils du célèbre financi
protecteur de l'art nouveau qui fleuri
Touraine à ce moment, peut-être pour
avec le cloître du chapitre de Saint-M
venait de se décorer à la mode nouvelle
noines voulurent compléter et enrichir ce
jusque-là très simples. Deux travées d
étage furent bâties sur l'aile Nord, se rac
peu près avec les bâtiments du XVe siècle
demeura toujours en terrasse ; mais dive
rations furent ajoutées ici et là : des
lion relièrent les contreforts gothiqu
balustres à l'italienne ; un linteau à a
fut placé sur la porte extérieure ; plusie
motifs à l'intérieur, portes, niches, lav
quèrent tant bien que mal les motifs
vogue, notamment les rinceaux et les p
nus du tombeau de Charles VIII install
Martin quelques années auparavant.

Une petite chapelle fut aménagée da
Nord-Est et décorée de fresques à l'italie
l'une, encore en partie visible malgré
l'humidité qui règnent aujourd'hui dans
du bâtiment, représentait le Massacre des
et la Fuite en Égypte. Cette chapelle s
dans le prolongement de la galerie
s'éclairait sur la façade Est par une
des meneaux d'allure gothique s'encadr
un chambranle classique décoré de
L'autel devait se trouver au-dessous, e



Cliché Neurdein.

Cloître Saint-Gatien dit de « *la Psalette* » à Tours.

était remplacée à cet endroit par un plafond plat. Il y avait là un exemple tout à fait typique, et tout à fait charmant du reste, de ces alliances imprévues entre le style français traditionnel et les nouveautés ultramontaines.

Dans le voisinage de la chapelle, à l'intérieur de la galerie Est, s'ouvrait la porte d'un de ces escaliers à spirale, jeté dans l'angle du cloître, tout ajouré et certainement inspiré de ces modèles illustres qui, comme celui du château de Blois, combinaient à la même époque les principes de la construction gothique avec les recherches de fantaisie et de décoration luxuriante de la première Renaissance française. La partie haute devait former lanterne au-dessus du cloître, car il ne paraît pas que les constructions aient jamais eu plus d'un étage de ce côté avant le XIX[e] siècle.

Les guerres de religion, si funestes à la décoration de la cathédrale, respectèrent celle de ce bâtiment abrité dans son ombre. Les siècles classiques passèrent sans l'altérer. La Révolution n'y mutila que les armoiries. Mais le XIX[e] siècle ajouta le premier étage de l'aile orientale, d'une pauvreté insigne et d'un gothique troubadour qui sent les environs de 1840. L'aile Nord fut couverte d'un hangar destiné à protéger la terrasse mal entretenue. On commença aussi les partages lamentables et les appropriations maladroites. Le premier étage postiche de l'Est devint un logement de chanoine. Pour y accéder sans encombre, on mura les ouvertures de l'escalier trop aérien et on ouvrit, en agrandissant l'une de celles du bas, une porte donnant directement sur la cour. La chapelle ou oratoire, qui n'avait pas été rendue à sa destination après la Révolution, vit sa fenêtre murée et servit de cellier à bois et à charbon. La galerie Est servit et sert encore de salle d'étude pour la maîtrise : de là le nom de *psalette*. Une partie de la galerie Nord fut utilisée, et l'est encore, pour remiser ces accessoires encombrants comme des décors de théâtre, en fer-blanc et en bois recouvert d'andrinople et de papier doré, dont s'agrémentent les pompes du culte catholique moderne.

La galerie Ouest et une partie de la galerie Nord furent concédées à l'architecte chargé de la restauration de la cathédrale, qui y établit des dépendances de son agence des travaux et le dépôt des modèles de sculptures refaites ainsi que des originaux supplantés par celles-ci. Une partie du préau fut close, également par ses soins, pour dépôt de matériaux. Enfin la galerie Est du premier étage avait été occupée par le chapitre de la cathédrale, conformément à sa destination primitive, et transformée en bibliothèque.

Le sort de cet ensemble de bâtiments, classé comme monument historique, est en question aujourd'hui. Les biens du chapitre, comme les biens épiscopaux, sont sous séquestre et dépendent de l'administration des domaines. La galerie de la bibliothèque est fermée, ce qui, du reste, ne la change guère, puisque les chanoines, dans les derniers temps, semblaient en avoir oublié le chemin et que l'on compterait aisément les personnes étrangères qui ont pu y pénétrer depuis vingt ans. Le logement de l'Est est inoccupé depuis longtemps et tombe en ruines, les hangars pourrissent. L'agence de l'architecte a abandonné l'aile de l'Ouest, mais on continue à en écarter le public, malgré l'intérêt, trop grand peut-être, que celui-ci pourrait avoir à considérer les témoins impartiaux de la restauration de la cathédrale. On a peine à découvrir un sacristain qui vous ouvre l'entrée du cloître, séparé aujourd'hui de l'église par un passage public d'où, la nuit, des vauriens brisent à coup de pierres carreaux et vitraux. Quand on est entré, du reste, on se trouve en présence d'une pancarte qui vous avertit que la visite est tarifée, contrairement à tout règlement qui prescrit la visite libre et gratuite de tous les monuments du culte avec leurs dépendances, classés comme monuments historiques.

Il serait temps d'aviser. Un peu d'ordre, de propreté et d'entretien, quelques réparations urgentes sauveraient ce coin délicieux, dont une restauration indiscrète gâterait du reste tout le charme. Quant à l'utilisation, elle n'est pas difficile à trouver. La ville de Tours va être autorisée, par les dispositions législatives nouvelles, à se faire attribuer la jouissance des bâtiments avoisinant la cathédrale. Elle a des vues sur l'évêché ; qu'elle n'oublie pas la Psalette, qui ferait un délicieux musée archéologique.

Paul VITRY.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Fouilles d'Alésia.** — Les travaux qui se continuent sur l'emplacement d'Alésia, sous la direction de M. le commandant Esperandieu, ont amené la reconnaissance d'un nouveau monument public : la façade en était constituée par une colonnade dont on a retrouvé le soubassement. On a découvert aussi un aqueduc admirablement conservé.

Plus récemment d'intéressantes sculptures gallo-romaines ont été retrouvées, notamment une représentation de la déesse Épona et un Mercure.

Malgré l'intérêt de ces découvertes et de la résurrection progressive de cette cité qui a joué un rôle si important dans l'histoire de notre pays, la demande de MM. Théodore Reinach et Gérard-Varet, députés, qui voulaient faire augmenter de 8000 francs la subvention accordée à la Société des Sciences de Semur, n'a pas été prise en considération par la Chambre, lors de la récente et rapide discussion du budget de 1908.

✢ ✢ ✢ **Abbaye de Valloires.** — L'administration des domaines va mettre en vente les bâtiments de l'ancienne abbaye de Valloires (Somme). On a classé comme monument historique l'église et ses délicates boiseries du XVIIIe siècle. C'est un bien grand hasard néanmoins que l'on fait courir à des œuvres d'art très tentantes et qu'il eût mieux valu ne pas livrer à la spéculation possible.

✢ ✢ ✢ **Découverte de statuettes du XVIIIe siècle à Nantes.** — On avait annoncé un peu partout il y a quelques mois la découverte faite à Nantes dans des fouilles quelconques de trois statuettes de bronze représentant le monument élevé en 1764 à la gloire de Louis XV par les États de Bretagne. On ne connaît ce monument dû à J.-B. Lemoyne et aujourd'hui détruit que par des gravures et par une réduction, encore est-elle incomplète, exposée au Louvre dans les salles du Mobilier. Il eût été de grand intérêt d'en avoir quelque autre témoin, reproduction ou maquette.

Vérification faite, ce n'était rien de tout cela. M. Gaston Brière a communiqué à la Société de l'Histoire de l'Art français, dans sa dernière séance, des renseignements qui lui ont été transmis par M. Marcel Giraud-Mangin, conservateur-adjoint de la Bibliothèque de Nantes et de … il résulte que les statuettes retrouvées à … sont non pas en bronze, mais en terre c… facture assez médiocre, et qu'elles n'on… rapport lointain avec l'œuvre de J.-B. Lem… peut les rapprocher d'un groupe en … bianche conservé au Musée archéolog… Rennes et portant la marque de la fab… J.-B.-A. Bourgouin à Rennes et la date de…

✢ ✢ ✢ **Société des Amis de Versailles** … annonce la formation d'une Société des … Versailles qui grouperait toutes les bonnes … et toutes les sensibilités émues qui se pas… pour la gloire évocatrice du palais de L… et de son admirable parc.

La réorganisation du musée se poursui… l'on sait avec science et méthode depuis … d'années, mais l'abondance des documen… un peu de toute main sous Louis-Philip… néanmoins à combler des lacunes dans … historiques que ne peuvent guère en… envois officiels d'aujourd'hui. L'initiat… ligente d'amateurs avisés et généreux pe… voir.

Mais l'attention de la nouvelle Socié… composera sans nul doute au moi… d'amateurs de paysages historiques et … architectural que de muséographes et … tionneurs, aura peut-être surtout à se … l'état d'entretien, de conservation et … ration du parc et du palais. C'est là que … matériel et moral pourra sans doute êtr… et son contrôle efficace. On a beaucou… à Versailles ces dernières années, on … encore de grands travaux. Des voix isolé… élevées à certains moments pour réclam… la direction donnée à ces travaux. … missions officielles même se sont, … prononcées contre elle, sans réussir, dit-… à la modifier. Il est à espérer que l'au… groupement nouveau, si l'on peut … d'accord sur les méthodes à suivr… modérer la fantaisie toute-puissante des … restaurateurs.

6952-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. …



Statue de Robert Desmarres (Marbre).
Par Henri Chapu.
(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

UNE STATUE D'ENFANT PAR CHAPU

au Musée du Louvre

(Planche 37.)

Depuis l'organisation, terminée il y a bientôt huit ans, de la salle Carpeaux, les collections de la sculpture moderne arrêtent leur développement historique avec l'œuvre du maître de l'*Ugolin* et de la *Danse*, entourée de quelques morceaux de Schœnewerk, de Degeorge, de Feugère des Forts. Pour représenter convenablement l'art du Second Empire et des débuts de la troisième République, il serait nécessaire de pouvoir montrer aussi ce que fut dans la discipline classique rigoureusement maintenue l'art d'un Guillaume, dans la recherche de l'élégance néo-florentine, celui d'un Paul Dubois ou d'un Falguière. Mais la longévité de ces maîtres, disparus il y a seulement quelques années, empêche de les faire pénétrer dès maintenant au Louvre sans enfreindre le règlement tutélaire et sage qui en régit l'entrée. La mort, par contre, qui a frappé plus jeune un artiste comme Chapu va lui assurer plus tôt les honneurs du Musée. Quelques autres avec lui, Bonnassieux, Cavelier, Carrier-Belleuse vont venir prochainement prolonger la lignée des sculpteurs français que l'on peut suivre aujourd'hui au Louvre depuis les rudes imagiers du XIIe siècle. Ces morts ont droit à l'immortalité ! Les vivants ont besoin de leur place au soleil du Luxembourg!

Ce groupe, pour lequel va s'ouvrir une nouvelle salle faisant suite à la salle Carpeaux, soit hasard des groupements chronologiques, soit réunion réellement significative de communes tendances, ne témoignera guère, à vrai dire, de l'évolution de la sculpture française vers la réalité, la vie et le mouvement. L'absence de Dubois, de Falguière, de Dalou, pour ne parler que des morts, y sera très [illegible]le. Ce sont les classiques, les traditionnels, les héritiers de Chaudet et de Pradier, qui, non certes par parti pris, mais par respect de la chronologie, auront forcé les premiers les portes du Louvre. Carpeaux paraîtra en avance, et il l'était effectivement, sur cette sculpture sage et pondérée dont Chapu lui-même, qui fut presque son condisciple à l'École de Rome, était un des représentants.

Le *Mercure inventant le caducée*, que Chapu exécuta à Rome en 1861, fut exposé côte à côte avec le marbre du *Petit Pêcheur à la Coquille* de Carpeaux. Les deux œuvres vont se retrouver voisines dans les salles du Louvre, grâce à l'achat du plâtre original du *Pêcheur* (le marbre acheté par l'Impératrice est à l'étranger, à moins qu'il n'ait disparu en 1871). Elles y témoigneront, l'une, de la fièvre commençante, du métier nerveux et vibrant du fantaisiste qu'était Carpeaux, l'autre du labeur tranquille et obstiné du bon élève qu'était Chapu.

Celui-ci du reste devait dépasser cette moyenne et quelques réussites heureuses, sa *Jeanne d'Arc* avant 1870, sa *Jeunesse* du monument Regnault après, devaient montrer ce qu'il pouvait mettre dans une œuvre d'une plastique correcte et même harmonieuse de sentiment sérieux et tendre, de nuances délicates et profondes. Mais la *Jeunesse* ne viendra jamais au Louvre, non plus que la *Pensée* du tombeau de Daniel Stern ou l'*Immortalité* de celui de Jean Reynaud, et la *Jeanne d'Arc* seule y représentera le maître sous cet aspect moins classique et plus ému que le *Mercure*.

Une autre œuvre, grâce à une libéralité toute récente, le montrera sous un jour tout différent, plus vivant encore et assez inattendu. Il s'agit de la statue en marbre, qu'il exposa en 1879, du jeune Robert Desmarres, fils du médecin de ce nom et

petit-fils de Robert Fleury. M. Desmarres lui-même vient de l'offrir au musée, et sa générosité servira certainement la mémoire de l'artiste en même temps qu'elle égaiera et réchauffera pour ainsi dire une réunion d'œuvres un peu froides et compassées. Un sourire de vie s'épanouira à côté du glacial *Néophyte* et de l'honnête *Cornélie* de Cavelier. C'est une image en effet pleine de grâce nerveuse que cette statuette de garçonnet en costume moderne, en veston et en culotte courte ; la pose naturelle, la physionomie décidée et expressive respirent un parfum de vérité et de jeunesse tout particuliers.

L'auteur s'est souvenu à coup sûr d'une autre statue d'enfant, celle du Prince Impérial, que son ancien camarade Carpeaux avait réalisée sous l'Empire, avec l'élégante désinvolture que l'on
celle-ci est évidemment plus simple, d'
peut-être plus robuste, plus volontair
plus réfléchi. La note est rare dans
Chapu, qui a laissé quelques bons bu
temporains, mais n'est guère jamais r
dans une esquisse, qu'il n'exécuta pas,
nument des frères Galignani, à cette visi
directe de la réalité. D'autres heureuse
venus après lui, et la statue de Rober
apparaîtra dans l'avenir sans doute com
d'une sorte de précurseur, et comme l
série du plus haut intérêt dans la scu
fin du XIXe siècle.

Pau

FONTES D'APRÈS DES BAS-RELIEFS ANTIQU ATTRIBUABLES AU SCULPTEUR LHUILLIE

(Musée du Louvre et Musée Wallace)

L'ÉTUDE consacrée dans cette revue par M. L. Deshairs à la salle à manger du comte d'Artois au château de Maisons et à sa décoration par le sculpteur Lhuillier (1) me permet de compléter sur un point les deux notes que j'ai publiées dans les *Monuments Piot* de 1905 et 1906 sur un bas-relief de bronze du Musée du Louvre (2).

Il s'agit d'un bas-relief placé dans la salle des Cariatides, à une hauteur qui le rend peu visible, à contre-jour sous un œil-de-bœuf, au-dessus de la porte donnant dans la cour du Louvre. Trois jeunes femmes, vêtues de tuniques et de manteaux dont l'étoffe se gonfle au vent, en occupent le premier plan. L'une s'éloigne d'un pas rapide en tenant une poignée de roses dans la main gauche. Devant elle, deux autres femmes, vêtues de même, se font vis-à-vis de part et d'autre d'un riche candélabre, auquel elles s'apprêtent à suspendre des guirlandes. A gauche se voit un temple avec portique précédé d'un escalier. Dans le fond, cinq colonnes, placées sur un soubassement, portent un entablement mouluré. Une arcade, dont l'amorce seule est visible, occupe l'extrémité droite.

(1) *Musées et Monuments*, 1907, nº 6, p. 91-96 et pl. 24.
(2) T. XII, p. 159-176, et t. XIII, p. 107-116.

Le bronze est la reproduction, mais
tion arrangée, d'un original antique en
est également au Louvre (1) et dont
guère, à part l'entablement superposé
existe sur le marbre, que par la disposit
fures des trois femmes : celle en part
femme placée à gauche du candélabre, t
de bandelettes et pourvue de deux
plus rien d'antique.

L'intérêt s'en accroît de ce fait qu'il
collection Wallace, à Hertford Hous
bronze qui a dû être destiné à l
pendant (2).

L'antique qui est reproduit par ce se
est le célèbre bas-relief, appartena
Louvre, qui est connu sous le nom de
Borghèse » et où sont figurées cinq fem
ment drapées, dansant ou plutôt mar
gauche, deux à droite, en se donnan
Les transformations notées dans
M. Claude Phillips, celle du milieu
sa coiffure à boucles tombant sur les

(1) *Cat. sommaire des marbres antiques*,
(2) *Wallace collection, Catalogue of furn*
nº 1.
(3) *Cat. sommaire des marbres antiques*

pellent celles que nous venons de faire remarquer. Elles se concilient, pour l'un et l'autre bronze, avec une fidélité presque parfaite dans l'ensemble des personnages, avec la similitude minutieusement exacte des détails d'ornementation, tels que, pour le bronze de Hertford House, les chapiteaux avec deux chouettes de part et d'autre d'une corbeille, pour le bronze du Louvre, les attributs donnés aux figures de Pan de la base du candélabre. Ici comme là, en outre, se retrouve le même entablement surajouté à celui du marbre, qui ne s'explique que si l'on admet que les bronzes, malgré la légère différence des dimensions, ont été exécutés en vue d'une décoration commune.

L'opinion de M. Phillips, en présence du bas-relief de la collection Wallace, était que l'auteur en devait être cherché parmi les artistes de l'Italie du Nord de la fin du XVe ou des premières années du XVIe siècle : il prononçait même volontiers le nom de Riccio (1).

Il m'avait paru, pour ma part, que rien n'était plus loin de la manière de Riccio et même d'une œuvre de la Renaissance, et que l'histoire des originaux en marbre, placés en face l'un de l'autre dans le grand salon de la villa Borghèse au début du XVIIe siècle seulement, suffisait à prouver que les fontes ne pouvaient remonter plus haut que cette date. Les deux bronzes, concluais-je, étaient des œuvres, soit, plus vraisemblablement, du XVIIe siècle, soit, comme le pensait M. Bode (2), du XVIIIe siècle et, selon toute probabilité, des œuvres françaises.

L'édition de 1905 du catalogue de la collection Wallace s'est ralliée à la première de ces deux dates, en se bornant d'ailleurs à mentionner sans référence précise le rapprochement indiqué par moi entre la fonte des « Danseuses Borghèse » et celle des « Femmes au candélabre » : le bronze de Hertford House y est décrit comme ayant été exécuté pour Louis XIII et vraisemblablement par François Anguier (3). Le style, d'après l'auteur du catalogue, offrirait de frappantes analogies avec un bas-relief de cet artiste ornant le tombeau de

(1) *A bronze relief in the Wallace collection*, dans le *Burlington Magazine*, february 1904, p. 111-124, et march 1904, p. 216.

(2) *Ibid.*, march 1904, p. 215.

(3) *Wallace collection, Catalogue of furniture*, p. 149-150.

de Thou au Louvre (1) et, d'autre part, un passage de la vie de Poussin par Bellori, signalé par M. R. Eisler dans une lettre au *Burlington Magazine* qui m'avait échappé (2), témoigne que par les soins de Poussin, en 1641, des moulages avaient été faits des « Danseuses » et des « Femmes au candélabre » et que « *queste furono poi in Parigi eseguite di metallo* » (3).

La prétendue similitude des bronzes avec le bas-relief de François Anguier, à vrai dire, m'échappe complètement et, en ce qui concerne l'affirmation de Bellori, peut-être ne saurait-on en tirer une conclusion aussi précise. Sauval, dans un passage de sa description de la collection du Roi que j'avais cité de mon côté, mentionne bien des « jets de basses-tailles » des deux antiques qui nous occupent; mais il réunit sous cette rubrique de « jets de basses-tailles » toute une série de bas-reliefs conservés, dit-il, dans un magasin, et, quoiqu'il ne spécifie point la matière, — sauf pour les seuls chapiteaux de l'avant-portique du Panthéon à Rome, où il se réfère au « jet de cire dont est enrichi ce curieux magazin », — il semble donc qu'il s'agisse, non de fontes, mais de simples moulages (4).

La date du XVIIIe siècle, au contraire, a pour elle un fait nouveau qu'il me fut bientôt possible de faire connaître. L'ancien hôtel de Gouthière, 6, rue Pierre-Bullet, au faubourg Saint-Martin, montre encore, comme dessus de la porte d'entrée intérieure, le même bas-relief, avec les mêmes modifications apportées à l'antique, dont la fonte est à Hertford House, et ce bas-relief est un plâtre vieilli, taché, imparfaitement plan, qui a bien l'aspect, non d'un simple moulage fait après coup, mais d'un plâtre qui aurait pu servir à l'exécution d'une fonte. Imaginer qu'un modèle transposé de l'antique, d'époque antérieure, aurait été employé par Gouthière à la décoration de son propre hôtel, sortait de toute vraisemblance. La déduction se justifiait par suite que le bronze n'avait pu être fondu que de son temps et probablement sous sa direction.

(1) *Cat. sommaire des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, n° 487 c. : l'Histoire inscrivant les titres des œuvres de Jacques-Auguste de Thou.

(2) *Burlington Magazine*, september 1904, p. 597.

(3) G.-P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1682), p. 428.

(4) Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724), t. II, p. 58.

Ici précisément intervient le nom de Lhuillier. On lit dans les procès-verbaux de la Commission du Muséum, au moment où se formait le Musée du Louvre : « un membre demande que la nation fasse l'acquisition des Heures de Borghèse, de la succession de Lhullier, bas-relief en bronze. Dardel et Pasquier sont nommés commissaires pour l'examiner (1) ». « Heures » ou « Danseuses », ce sont bien le même bas-relief qui était parfois désigné sous le premier nom. L'acquisition, d'ailleurs, ne fut évidemment pas faite pour le Louvre, car le 18 nivôse an IX, nous apprenons que le moulage des « Danseuses », cédé par Fragonard à qui on en rembourse le prix de 36 francs, était placé dans la salle de l'Apollon ; le moulage y resta même longtemps après l'entrée au Musée du marbre original : dans les éditions de la *Description des antiques* de 1820 et de 1830, il figure encore sous le n° 205 « les Danseuses, bas-relief moulé sur celui du n° 18 »; mais le plâtre n'eût certainement pas été acheté en l'an IX si, depuis plusieurs années, on avait eu la fonte. Le bronze de la succession Lhullier trouva un autre acquéreur et c'est ainsi que, après quelques intermédiaires, il dut parvenir entre les mains de Sir Richard Wallace.

Il me semble en effet très probable qu'il n'est autre que le bronze qui se voit aujourd'hui à Hertford House. Le procès-verbal parle, il est vrai, de la succession Lhullier ; mais, ce Lhullier inconnu, l'attention attirée sur le Lhuillier sculpteur-décorateur de la salle à manger du château du comte d'Artois à Maisons, — peu importe la variante d'orthographe Lhullier ou Lhuillier (2), — nous permet d'y voir maintenant cet artiste jusque-là presque ignoré. Propriétaire de la fonte, ne peut-on supposer qu'il était aussi l'auteur du modèle conservé dans le pavillon de la rue Pierre-Bullet ? Sans parler de la salle à manger de Maisons où sont bon nombre de chimères, de cariatides, de lyres, de trépieds, de décors à l'antique modelés par Lhuillier, la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs a récemment acquis un recueil de frises et de vases antiques signés « *Lhuilier et Doublay Romae delineaverunt* » (3). Il est donc

(1) Archives du Louvre.

(2) Lhuillier, on va le voir, a signé *Lhuilier* une série de planches dessinées par lui à Rome.

(3) L. Deshairs, *Recherches sur le sculpteur Lhuillier* dans le *Bull. de la Soc. de l'histoire de l'art français*, 1907, 3e fasc., p. 69.

très plausible de lui attribuer la copie de ba
antiques, à lui de qui nous lisons, dans un
écrite en 1818, qu'il « amena [à Paris] la
ture d'ornements dans le goût des ancien
M. Deshairs, en outre, trouve à l'art gréco-
de Lhuillier un certain mélange de c
« Renaissance » (2), et ceci s'appliquerait b
qualités louées par M. Phillips dans le br
la collection Wallace.

M. H. Vial, dans une savante étude s
thière (3), a établi que c'est en 1772 qu
thière devint acquéreur du terrain de la ru
Bullet actuelle, mais en 1776 il demeurai
au quai Pelletier, aujourd'hui quai de l'H
Ville, et c'est seulement en 1781 qu'un acte
qu'il s'était transporté au faubourg Saint-
où il devait occuper le pavillon en ques
sujet duquel l'acte porte « lequel luy est co
par opposition au reste des constructi
n'étaient pas achevées. Rien de plus nature
date, que de supposer Lhuillier en relati
Gouthière, employé par lui, dans quelles co
exactes nous ne pouvons le préciser. Un a
des syndics de la communauté des fonde
un différend qu'il eut en 1788, nous le
réclamant une somme de 538 livres pou
des modèles qu'il prétendait avoir fourni
mire (4). Lhuillier, ajoutons-le enfin, habi
le voisinage de l'hôtel de Gouthière, d'a
du Faubourg-Saint-Denis, puis rue du F
Saint-Martin (5).

La fonte des « Danseuses Borghèse » et
celle des « Femmes au candélabre » app
au Louvre apparaîtraient ainsi comme d
velles œuvres de ce maître modeste, q
reprendre les expressions de M. Desha
« le seul tort auprès de la postérité de ne p
sa signature dans la pierre ou le marb
faire partie ni de l'Académie royale, ni
démie de Saint-Luc, de n'exposer p
Salons » (6).

Étienne Mic

(1) *Ibid.*, p. 70.

(2) *Ibid.*, p. 69.

(3) *La faillite de Gouthière, doreur et ciseleur*
maison faubourg Saint-Martin, dans la *Corre*
historique et archéologique, avril-mai 1896, p. 1

(4) *Bull. de la Soc. de l'histoire de l'art fra*
p. 71.

(5) *Ibid.*, *l. c.*

(6) *Musées et monuments*, 1907, p. 94.



Buste de Jean de Morvillier (Bronze).

Par Germain Pilon

(Musée d'Orléans.)

LE BUSTE DE JEAN DE MORVILLIER

par Germain Pilon

(*Musée d'Orléans.*)

(PLANCHE 38.)

Le buste de bronze représentant Jean de Morvillier, conservé pendant le cours du XIXe siècle à l'évêché d'Orléans, est bien connu. Prêté à maintes expositions (1), reproduit, photographié, moulé, copié (2), il a été souvent étudié, et des critiques ont dit depuis longtemps sa valeur et sa beauté (3). Cependant, malgré les recherches de M. Baguenault de Puchesse et Jules Loiseleur (4), il subsiste des incertitudes sur l'histoire du monument d'où il provient; nous voudrions, à l'aide des travaux publiés, montrer quelles sont les questions obscures et discuter les solutions proposées.

Jean de Morvillier, né à Blois, le 1er décembre 1506, ambassadeur à Venise de 1546 à 1550, évêque d'Orléans en 1552, garde des sceaux le 24 mai 1568, mourut à Tours le 23 octobre 1577; il avait alors soixante-dix ans. Morvillier avait choisi pour exécuteur testamentaire son ami Pomponne de Bellièvre, surintendant des finances depuis 1575 et qui devait devenir chancelier de France en 1599. Selon le vœu du défunt, le corps fut transporté en sa ville natale et inhumé à Blois dans l'église des Cordeliers (religieux de l'ordre mineur des Franciscains) où reposaient son père et son grand'père. En cette église, Pomponne de Bellièvre se chargea de faire élever un monument sur le lieu de sépulture de son ami. Mais quelle fut la conception primitive de ce tombeau, quelle place y tenait le buste de bronze, était-il accompagné de figures allégoriques, existait-il deux monuments distincts à la mémoire de l'évêque ? Il convient d'examiner ces questions avec attention.

Jules Loiseleur a rassemblé tous les textes qui peuvent être allégués; relisons-les après lui. Le premier en date se trouve aux *Annales ecclésiastiques d'Orléans*, par Charles de La Saussaye (1615). Cet auteur, trop laconique à notre gré, se borne à dire que Jean de Morvillier fut inhumé en l'église des Franciscains de Blois, ajoutant : « *Pomponius Belleureus, ibi ejus effigiem ad vivum exprimi curavit et marmoreum ei tumulum excitari, addito monimento quod, vir integerrimus, viro integerrimo manu sua exaravit.* » Jean Bernier, dans son *Histoire de Blois*, publiée en 1682, est un peu plus explicite. Après avoir dit que Morvillier fut enterré au milieu du chœur de l'église par les soins de Pomponne de Bellièvre qui composa en son honneur une épitaphe latine, il poursuit ainsi : « Le mesme Pomponne pour ne rien oublier de ce qui pouvait honorer la mémoire de ce grand homme, auquel il était fort obligé, *fit élever vis-à-vis de ce tombeau, un buste de la façon du fameux Germain Pilon*, au bas duquel on a gravé cette inscription :

> Joannis Morvillerii effigiem ne frustra contemplator
> Sed simul ad æmulandas tanti viri virtutes excitator (1).

Ces citations sembleraient faire croire à l'existence de deux monuments distincts : un tombeau de marbre et un buste élevé, il semble, postérieurement. On remarquera dans la citation de Bernier que pour la première fois après plus d'un siècle, le nom du grand sculpteur est prononcé, mais désigné seulement comme auteur du buste du prélat.

Louis de La Saussaye, l'historien du Blésois, a fourni sur le tombeau de l'évêque d'Orléans la tradition communément adoptée depuis lors. Né à

(1) Exposition universelle de 1867. *Catalogue général*: Histoire du travail et monuments historiques (no 2375). — Exposition rétrospective à Orléans (mai-juin 1876). — Exposition universelle de 1878. Portraits nationaux. *Catalogue*, par H. Jouin (no 87). — Exposition universelle de 1900. Exposition rétrospective de l'Art français. *Catalogue* (no 4672).

(2) Moulages au Musée d'Orléans et au Musée de sculpture comparée au Trocadéro ; copie en marbre (médiocre) par Jonchery au Musée de Versailles (non exposée).

(3) Alfred Darcel, Le bronze (à l'Exposition de 1867). *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, t. XXIII, p. 317. — *L'Art à l'Exposition universelle de 1878*. Tome II : L'Art ancien ; article de Paul Mantz sur les portraits nationaux, p. 422-423 (grav.).

(4) G. Baguenault de Puchesse, *Jean de Morvillier, évêque d'Orléans, garde des sceaux de France*. Paris, Didier, 1870, in-8o et in-12. — Jules Loiseleur, Buste et statuettes attribuées à Germain Pilon. *L'Art*, 1878, t. XIV (4e année, t. III), p. 38-42 (grav.).

(1) Cette inscription a été gravée à nouveau sur le piédouche moderne qui supporte actuellement le buste. La hauteur du bronze est de 0m,70.

une époque où le souvenir des dévastations révolutionnaires était encore vivant, son témoignage est certes d'un grand poids. Parlant de l'église des Cordeliers, détruite en 1806 pour servir à l'agrandissement des prisons, La Saussaye décrit les monuments qui s'y élevaient avant la Révolution. « Le buste de bronze de Morvillier a été envoyé à l'évêché d'Orléans, dit-il ; le cercueil de plomb est dans les caveaux de la cathédrale. *Deux des quatre pleureuses placées aux angles du monument* se voient aujourd'hui dans le cimetière de Blois, à la tombe de M. Bergevin, ancien vice-président du tribunal, qui les avait sauvées de la destruction (1). » Ainsi, d'après cet érudit, le monument se composait du buste de bronze entouré aux angles de quatre statuettes de pleureuses. C'est l'opinion qui a prévalu auprès des modernes historiens (2).

Les documents graphiques nous seraient d'un précieux secours pour déterminer avec exactitude la forme du tombeau ; nous en avons vainement cherché. Cependant un dessin qui se trouve au Cabinet des Estampes (collection générale des portraits) et ne nous paraît pas avoir été utilisé encore, peut fournir une indication utile. Ce dessin à la sanguine, que nous supposons de la fin du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle, exact, bien que médiocre de facture, représente le buste de bronze tel qu'il se présentait aux yeux des visiteurs à l'église de Blois. Le buste supporté par un piédouche de pierre ou de marbre était placé dans une sorte de niche ovale, décorée à son extérieur d'une bordure de perles et d'oves. L'artiste n'ayant copié que la niche seule, aucun trait ne permet de reconstituer le reste du monument. Il semble assez difficile d'encadrer cette sorte d'enfeu par quatre figurines aux angles ; aussi, nous croyons que le tombeau se complétait au-dessous de la niche par une plaque de marbre ornée de motifs décoratifs qu'encadraient les statuettes de pleureuses, selon un type très fréquent dans la sculpture funéraire de la Renaisaance et du début du XVIIe siècle (3).

Les deux statuettes provenant du monument, au témoignage de La Saussaye, et qui ornèrent longtemps la tombe de M. Bergevin au cimetière de Blois, ont été transportées au château de Saint-Gervais (près Blois), chez M. le vicomte de Montrichard qui nous autorisa à les examiner il y a plusieurs années (1).

Ce sont deux petites figures de femmes assises sur une sorte de coussin, drapées de voiles qui les enveloppent gracieusement, formant des plis souples et fins ; leurs pieds sont nus en des sandales antiques ; une sorte de capuchon recouvre leurs têtes et projette l'ombre sur leurs visages ; de leurs mains aux doigts effilés elles tiennent des torches renversées (à demi-détruites), symbole de la vie éteinte (hauteur : 0^m,55). Ces sortes de « pleureuses » furent assez fréquemment employées aux monuments funéraires de la Renaissance pour orner les épitaphes ; le plus souvent ce furent de petits enfants qui remplirent l'office de génies funèbres, tels ceux destinés par Philibert Delorme au grand tombeau de François Ier et dont trois spécimens se retrouvent utilisés à la colonne qui contenait le cœur de François II aux Célestins de Paris.

Les statuettes en bas-relief, se détachant sur une stèle rectangulaire, d'un marbre de ton grisâtre, les visages un peu rongés par l'humidité, révèlent certainement par leur style l'influence de l'atelier de Germain Pilon. Mais leur élégance affadie, mièvre, la facture du marbre mollement travaillé, ne nous permet pas de les attribuer au grand artiste lui-même. Il faudrait l'existence d'un marché en bonne et due forme pour nous convaincre. Remarquons que l'historien Bernier n'a prononcé le nom de Germain Pilon que pour le buste de bronze ; c'est seulement à l'époque moderne que l'ensemble des débris du tombeau a été attribué au grand sculpteur : nous n'avons donc point à tenir compte d'une tradition récente.

Il existe au Musée historique d'Orléans, deux autres statuettes de marbre qui, par leur similitude avec celles du château de Saint-Gervais, viennent compliquer encore la discussion. Sous le n° 17 (de la série lapidaire U), M. l'abbé Desnoyers a catalogué (2) « deux figures de pleureuses et quatre écussons en marbre blanc représentant les armoiries de la famille de Longueville, dont la chapelle

(1) L. de La Saussaye, *Histoire de la ville de Blois*. Paris, 1846, p. 298. Mêmes indications dans le volume *Blois et ses environs*, 1re édition, p. 158.

(2) Cf. Baguenault de Puchesse, ouvrage cité, p. 354-356, d'après L. Bergevin et A. Dupré, *Histoire de Blois*, 1840-47, 2 vol. in-8° ; au tome Ier, p. 528.

(3) Voir comme exemple de ce type, le tombeau de Jean d'Alesso, gravé dans Millin, *Antiquités nationales*, t. II (Bonshommes de Chaillot).

(1) Elles sont gravées médiocrement mais assez fidèlement dans l'article de J. Loiseleur.

(2) *Catalogue* du Musée historique de la ville d'Orléans par Desnoyers. Orléans, 1884, in-16.

de sépulture était dans la cathédrale d'Orléans ». Ces deux pleureuses taillées dans un marbre qui paraît semblable à celui employé pour les figures de Saint-Gervais, de grandeur presque analogue (0 m. 53), se rapprochent de celles que nous venons de décrire. Mêmes plis de l'étoffe, même capuchon rabattu sur le visage, presque même attitude des mains tenant les torches funèbres renversées. Une différence s'observe seulement dans le mouvement des jambes : au lieu d'être croisées, l'une s'élève, le pied posé sur une sorte de dé de marbre. Les armoiries — qui sont bien celles des Longueville — ont-elles appartenu au même ensemble détruit que les deux statuettes de pleureuses, ainsi que le déclare M. Desnoyers en son catalogue? En ce cas nous ne pouvons croire qu'à un rapprochement de style et d'auteur. Mais l'origine de pareils fragments demeure souvent bien incertaine. Les statuettes auraient-elles été apportées à Orléans en même temps que le buste de Morvillier, exposé seul à l'évêché, abandonnées, plus tard recueillies au Musée lapidaire et confondues avec d'autres morceaux venus de la cathédrale ?

Si l'opinion de La Saussaye est vraie, si le monument funéraire de Jean de Morvillier a été orné primitivement de *quatre* statuettes de pleureuses, deux étant aujourd'hui reconnues au château de Saint-Gervais, il nous paraît difficile de ne pas admettre la similitude frappante des quatre fragments et leur commune origine. Les statuettes auraient ainsi décoré les angles de la tablette de marbre sur laquelle devait s'étaler l'épitaphe du défunt, les deux pleureuses de Saint-Gervais placées à la base, celles d'Orléans dans le haut du monument. Nous voudrions qu'un texte ou un dessin vînt confirmer ou infirmer cette hypothèse; nous avons seulement voulu indiquer l'intérêt du rapprochement.

Nous ignorons la date exacte du transport du buste de Jean de Morvillier à l'évêché d'Orléans. Il fut probablement réclamé lors du Concordat, pour constituer au palais épiscopal une galerie des anciens évêques. Peut-être était-il resté abandonné en l'église des Cordeliers qui ne fut détruite qu'en 1806. Alexandre Lenoir, toujours à l'affût des bonnes occasions susceptibles d'accroître les collections de son musée, connut l'existence du buste et le réclama. Il voulut même acquérir des fragments du tombeau, et son témoignage aurait une grande importance si les termes de sa lettre étaient moins vagues et surtout si la date de cet écrit était antérieure à la dispersion du monument. Le 9 novembre 1807, Lenoir s'adresse au ministre de l'Intérieur : « Le célèbre Jean de Morvillier, dit-il, avait un tombeau à Blois sa patrie, dans l'église des Cordeliers. Ce tombeau, que j'ai vu, était dû au talent de Germain Pilon ; il était composé du buste de cet homme si illustre par sa conduite au Concile de Trente, de deux figures de Vertus en marbre blanc et d'un groupe composé d'un lion et d'une biche en bronze du même auteur. La Révolution a détruit ce monument, mais il reste encore plusieurs morceaux, tels que les deux figures en marbre et le groupe en bronze que l'on me propose d'acquérir»; et demandant l'autorisation de faire l'acquisition, il ajoute que le buste a été transporté à l'évêché d'Orléans et qu'il conviendrait mieux de le réunir dans le musée aux personnages de son siècle (1). Le ministre de l'Intérieur, c'était alors Crétet, répondit à Lenoir une lettre favorable (25 janvier 1808) (2), autorisant l'acquisition des fragments ; il demandait en même temps au préfet du Loiret si rien ne s'opposait au déplacement du buste de bronze. Le préfet déclare que le buste fait partie du mobilier appartenant au gouvernement et que l'évêque ne fait aucune objection à la demande officielle. Lenoir obtint même, par lettre ministérielle en date du 14 mars 1808, les autorisations sollicitées, et cependant rien ne fut accompli... Pour quelles causes, nous l'ignorons. Une note laconique de Lenoir se lit en marge de la lettre ministérielle du 25 janvier 1808 : « Ces objets sont restés à Blois et n'ont point été achetés (3). »

Le buste de Morvillier est demeuré pendant tout le XIXe siècle dans la grande salle synodale de l'évêché. Aucun doute ne peut exister sur l'identiié du personnage représenté, des gravures assez nombreuses confirmant l'attribution iconographique(4). L'artiste a modelé Morvillier en costume d'évêque :

(1) *Archives du Musée des Monuments français* (Inventaire des richesses d'art de la France), tome Ier, p. 369-370. Nous ne pouvons comprendre ce que viennent faire ici ce lion et cette biche ; nous avions pensé à des animaux héraldiques, mais rien ne peut permettre l'introduction de ces bêtes aux armoiries de l'évêque.

(2) Ouv. cité, p. 373-374.

(3) *Archives du Musée des Monuments français*, tome III, p. 117 (mention oubliée par les éditeurs lors de la publication du tome Ier).

(4) Pour la liste des portraits conservés de Morvillier, une note iconographique très complète a été dressée par Baguenault de Puchesse dans son ouvrage, p. 433-436. Le

il porte la mosette, sorte de camail avec capuchon, rappelant l'aumusse des religieux ; la tête est coiffée d'une calotte. Le prélat porte barbe et moustaches. Cet usage, devenu hétérodoxe depuis le milieu du XVIe siècle, « fut cause d'un grave différend qui s'éleva entre lui et le chapitre cathédral d'Orléans au moment de sa promotion à l'épiscopat. Les chanoines refusèrent formellement de le recevoir, alléguant les décisions récentes de la Sorbonne et l'usage traditionnel de leur église ». Il fallut, pour vaincre la résistance des chanoines, une lettre du roi déclarant que le nouveau prélat devait être envoyé comme ambassadeur en des pays étrangers, « où il était nécessaire de porter barbe » (1).

L'attribution du buste à Germain Pilon, traditionnelle depuis le XVIIe siècle, n'a jamais été sérieusement discutée. Tout en effet, dans cette œuvre, porte la marque des pratiques et des habitudes du grand artiste. Il suffit de confronter l'image du Morvillier à celle du chancelier de Birague — œuvre certaine, attestée par un texte notarié et le projet dessiné par l'artiste lui-même (2) — pour saisir l'identité de la facture entre les deux œuvres. Même modelé de la barbe indiquée par de petits coups d'ébauchoir sur la terre ou la cire, même travail des vêtements, le collet semblable, même réalisme dans les plis et l'imitation des étoffes. Le visage a été sculpté par Pilon avec son constant souci de la vérité, le désir de rendre les traits de l'individu disparu dans toute leur exactitude avec les déformations de l'âge et aussi l'altération de la mort. Car pour le Morvillier, comme pour le Birague, et plus encore dans le Morvillier, l'on sent l'usage du moulage pris sur le cadavre (3).

type consacré par les graveurs est celui que nous offre le buste de Pilon. Il existe au cabinet des Estampes un crayon décrit par Bouchot (*Les portraits au crayon du* XVIe *au* XVIIe *siècle conservés à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1884, p. 176), qui porte d'une écriture du début du XVIIe siècle la mention : « M. de Morvillier » et postérieurement cette surcharge à l'encre : « François d'Espinac, archevêque de Lyon ». Ce dessin a été catalogué à l'Exposition des portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle (*Catalogue*, no 218, p. 119) sous le nom de Pierre IV d'Épinac archevêque de Lyon († 1599) d'après Bouchot qui déclarait l'identification avec Morvillier fausse, en comparant aux gravures, mais les gravures ne représentent Morvillier que vieux, et il ne nous paraît pas impossible de reconnaître le futur évêque d'Orléans en cette figure encore jeune.

(1) D'après J. Loiseleur, article cité.

(2) L. Courajod, Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires. *L'Art*, 1878, t. XIV, p. 234-237.

(3) A. Darcel avait bien fait cette constatation dans l'article cité plus haut.

C'est le masque mortuaire du prélat, retouché, que l'artiste a introduit dans l modelait. Lèvres serrées et mâchoire nez pincé, cavités creusées des paupièr saillante aux tempes et aux joues, yeux révèle les atteintes de la mort, et c'est qui rend l'œuvre d'un réalisme si âp effet si saisissant.

Le bronze est également semblable nique — le procédé de la cire perdue d'Orléans et à la statue du Louvre ; on les mêmes petits accidents dans la aussi cette qualité précieuse du métal plètement épousé la forme du modèle de cire, nous offrant sans aucune retouche trace des moindres coups d'ébauchoir d

Le buste de Morvillier fut-il revêtu en son aspect primitif ? C'est une qu peut se poser, quand on sait le goût ard main Pilon pour la polychromie et qu rappelle que la robe du chancelier de B revêtue d'une teinte rouge éclatante. Le sanguine décrit précédemment nous fer croire à la présence de touches de peintu les prunelles y sont nettement indiq nous pouvons toujours craindre la du copiste. L'addition de la couleur cette habitude de Pilon de laisser les sans nulle indication du regard.

Par suite de la loi de Séparation, l'évêch et les œuvres d'art qu'il contenait ont f l'État. Le buste de Morvillier était certain la « Nativité » d'Autun ou les tapisserie Provence, l'une des principales œuvres d vées dans les évêchés qu'il convenait de p ne point soustraire longtemps à la vue Transporté récemment au Musée de bronze de Pilon sera désormais plus souv et deviendra l'une des richesses de c

Nous ne savons le sort réservé aux bâti copaux actuellement vides. Serait-il p installer les collections de peinture du conque a visité et étudié le Musée de pei léans, forme des vœux pour voir quel œuvres charmantes qu'il renferme enfi de manière convenable, les tableaux XVIIIe siècle protégés des accidents a exposent actuellement leur scandaleux et la vétusté des locaux qui les abrite

Gaston

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

M. Léon Heuzey, membre de l'Institut, conservateur du département des antiquités orientales et de la céramique antique au Musée du Louvre, et professeur à l'Ecole du Louvre, a été admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite, à titre d'ancienneté d'âge et de services.

M. Heuzey, en considération de ses services exceptionnels, est nommé directeur honoraire des musées nationaux ; il est, en outre, chargé des relations du Musée du Louvre avec la mission française de Chaldée, dont les travaux sont placés sous sa direction, ainsi que les négociations et les publications qui s'y rapportent.

Céramique grecque. — Les amateurs, et ils sont nombreux, des charmantes figurines de terre cuite que nous ont léguées les nécropoles grecques se réjouiront de voir très heureusement disposées dans la salle des Tanagra en quatre nouvelles vitrines de justes proportions et de sobre décor les acquisitions récentes du musée et même un certain nombre de pièces des anciens fonds que l'on voyait difficilement dans l'ombre des vitrines solennelles du Musée Charles X.

Département des peintures. — Un legs de M. Marmontel, descendant de l'auteur des *Incas* et du musicien bien connu, vient de faire entrer au Louvre deux beaux portraits, dont un surtout, signé de *Greuze*, et passant pour représenter Gluck, est une admirable peinture. Un autre portrait du XVIIIe siècle représente Marmontel, tenant en mains un manuscrit. Il est signé de *Roslin*. Enfin une très curieuse esquisse de *Delacroix* représentant Chopin et un portrait du pianiste italien Heller, par Ricard, complètent cette remarquable série.

D'autre part, le musée vient d'être mis en possession, venant de la succession Audéoud, d'une brillante esquisse de Fragonard, le *Vœu à l'amour*, d'un bon dessin de Boucher et d'un portrait dessiné de Fragonard, dont la mention « Rosalie Fragonard », inscrite de la main même de l'artiste, indique la personne représentée, la femme de l'artiste.

Enfin le conservateur des peintures et dessins a acquis à la vente récente du marquis de Valori un admirable dessin attribué à Durer, représentant des chauves-souris. La qualité de l'exécution et la comparaison avec un dessin de la collection Heseltine représentant un cerf-volant, permettent de maintenir cette attribution sans presque aucune hésitation.

Sculptures du moyen âge. — Le Conseil des Musées a approuvé dans sa dernière séance l'acquisition d'un important groupe en pierre du début du XVIe siècle représentant le Portement de croix. La sculpture originaire de l'Est de la France témoigne de rapports assez caractérisés avec les écoles germaniques et peut d'autre part montrer dans quel milieu se sont formés les célèbres sculpteurs lorrains du XVIe siècle de la famille des Richier.

Une acquisition (et non deux, comme certains journaux l'ont imprimé par erreur) a été faite par le même département à la vente de la collection Thiébault Sisson, c'est celle d'une tête de femme aux cheveux pendants, sculpture en pierre de la fin du XVe siècle qui paraît être un fragment détaché d'une *Mise au tombeau*.

MUSÉE DU LUXEMBOURG

Le musée a acquis récemment à la vente Thiébault Sisson un portrait de jeune femme dans un Intérieur par *James Tissot* daté de 1864.

Il doit recevoir d'autre part du legs Audéoud un portrait de jeune homme en costume de fantaisie de Roybet.

Enfin un don anonyme vient d'y faire entrer un tableau du peintre Eugène Martel représentant un Intérieur de café.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des arts décoratifs vient de recevoir en dépôt un très beau surtout de table qui fut fait pour le Palais-Bourbon, à l'époque où M. de Morny l'occupait comme président de la Chambre des députés. Ce surtout, qui est une très belle pièce ornée d'aigles impériales, ayant été récemment retrouvé par le chef du matériel du Palais-Bourbon, on le présenta à M. Brisson qui, en raison de sa valeur artistique et comme pièce historique, le fit offrir immédiatement au Musée des arts décoratifs où il sera exposé parmi les autres orfèvreries de ce musée.

MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS * * *

✣ ✣ ✣ On annonce comme ayant été offertes au *Petit Palais* et devant y être exposés prochainement, un portrait et un buste de Francis Magnard, par M. Albert Besnard et par Dalou, don de Mme Magnard; un portrait de Thaulow et de Mme Thaulow, par Roll, don de Mme Thaulow; un portrait de Mme Chartran mère, par son fils; différentes œuvres, par Monet, Renoir, James Tissot et Dagnan-Bouveret; un buste de Regnault, par Barrias, des esquisses de Falguières, etc., etc.

✣ ✣ ✣ La Ville de Paris vient de recevoir en don de la part de Mme Blavet, une partie du mobilier qui servit à la famille royale pendant son séjour à la prison du Temple; figurent notamment dans cet ameublement historique : le lit de Mme Elisabeth, deux chaises à lyre, le couvre-lit de Marie-Antoinette, une table de toilette, une bibliothèque grillagée, les instruments de serrurerie de Louis XVI, la boîte de jeux du petit Dauphin, des livres, cartons et documents. M. Quentin-Bauchart, chargé de proposer au conseil municipal l'acceptation de ce don, aurait l'intention de demander qu'une reconstitution de la prison royale soit aménagée dans le nouveau bâtiment de *Carnavalet*.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ La Bibliothèque nationale vient de classer dans ses collections les plus précieuses un livre unique qu'elle convoitait depuis de longues années. Ce livre, c'est le fameux bréviaire d'Uzès, imprimé par Jean du Pré, de Lyon, sur la commande de l'évêque Nicolas Maugras, avant 1500. On connaissait les quarante et un premiers livres imprimés de 1470 à 1500 par quarante et une villes de France. Notre Bibliothèque nationale les possédait tous, à l'exception de deux : le premier livre imprimé à Perpignan, et qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et le premier livre imprimé à Narbonne, propriété de la blibliothèque municipale de cette ville. Or, dernièrement, on découvrait un nouveau témoin des débuts de l'imprimerie en France, ce livre d'Uzès, qui affirme l'existence d'une quarante-deuxième ville d'imprimerie au quinzième siècle. Il appartenait à M. Lanthelme. Ce bibliophile, qui n'avait jamais voulu s'en dessaisir, étant décédé, ses livres ont été vendus et c'est ainsi que la Bibliothèque nationale put acquérir le bréviaire d'Uzès, au prix de 1 900 francs.

MUSÉE DE LYON ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

✣ ✣ ✣ On va installer au Palais Saint-Pierre, où se trouvaient déjà réunies les collections de peinture, de sculpture, d'archéologie et d'ethnographie appartenant à la ville, un musée historique analogue à celui que possède la Ville de Paris dans l'hôtel Carnavalet. On y réunira des objets et documents de toute sorte relatifs à l'histoire de la cité lyonnaise.

MUSÉE DE LILLE ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

✣ ✣ ✣ On annonce d'autre part qu'une collection de même nature vient d'être organisée à Lille par les soins de M. Deully dans une galerie du rez-de-chaussée du musée. Ce sont des tableaux, bustes, faïences, tapisseries et divers souvenirs concernant la ville de Lille.

BIBLIOTHÈQUE DE BESANÇON ✣ ✣ ✣

✣ ✣ Le *livre d'Heures* de Maximilien Ier, dont un fragment conservé à la bibliothèque municipale de Besançon faisait l'objet ici même, il y a quelques mois, d'une étude de M. G. Gazier, vient d'être reconstitué, au moins par la reproduction, dans son ensemble. La maison Bruckmann de Munich publie en effet une luxueuse édition complète en fac-simile des célèbres dessins de Dürer et de son atelier, tant de ceux qui sont conservés à Vienne que de ceux qui se trouvent à Besançon.

MUSÉES DE ROUEN ET D'AMIENS ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Les journaux quotidiens ont enregistré immédiatement, avec plus d'empressement qu'ils ne mettent à annoncer leurs enrichissements, les pertes subies par ces deux musées dans le cours des dernières semaines. Il s'agit, comme l'on sait, pour le premier, de quatre émaux de Limoges du XVIe siècle dérobés par des malfaiteurs et, pour le second, de cinq petits tableaux enlevés avec une audace inouïe, et malgré des précautions très complètes, dans la collection Lavalard. Une de ces toiles représentait *Hercule et Omphale* par Vanloo, deux autres par Boucher représentaient des *Amours* et un *Jeune Enfant*. Deux autres, enfin, attribuées avec plus ou moins de certitude à Fragonard, représentaient *Henri IV et Gabrielle d'Estrées* et une *Jeune Femme mettant sa jarretière*.



La Nativité.

Par Benedetto Ghirlandajo.

(Église d'Aigueperse.)

LA NATIVITÉ DE BENEDETTO GHIRLANDAJO

Conservée dans l'église d'Aigueperse

(PLANCHE 39.)

Si nous nous sommes montrés longtemps bien injustes pour nos vieux peintres français, il faut reconnaître que souvent les maîtres étrangers n'ont pas été beaucoup mieux traités par nous. Il y a soixante-dix ans déjà que Mérimée (1) signalait le tableau de la *Nativité* dans l'église d'Aigueperse; depuis E. Montégut (2) insistait sur son intérêt; enfin Paul Mantz (3), il y a plus de vingt ans, lui consacrait une savante et perspicace étude. Et cependant, malgré les éloges d'aussi notables écrivains, jamais encore, le croirait-on, ce tableau n'avait été reproduit dans une revue d'art française (4)!

L'intérêt de cette œuvre pour l'histoire de la peinture italienne est cependant considérable. Cette *Nativité* peut être rangée parmi ces tableaux toujours en trop petit nombre, malheureusement, dont l'attribution incontestable permet l'identification d'œuvres sans nom, n'ayant pas leur état civil en règle. Œuvres types autorisant à donner au même auteur les tableaux présentant avec elles de nombreuses analogies. Pour l'histoire de la peinture française, l'étude de ce retable n'est pas tout à fait indifférente non plus. Benedetto Ghirlandajo vécut en France, y travailla, y répandit sans doute l'influence de l'art florentin ; nous verrons qu'il reçut aussi l'empreinte de notre art national ; ce sont des éléments importants à connaître pour bien comprendre et apprécier la nationalité des peintures anciennes que conservent encore, plus nombreuses peut-être qu'on ne se l'imagine habituellement, nos vieilles églises du midi et du centre. Qui sait si, à les bien fouiller, d'autres œuvres du même Ghirlandajo, dont le souvenir est si vivace encore dans le Bourbonnais que le triptyque de l'église de Moulins lui est toujours et bien à tort attribué, ne pourraient pas se révéler tout à coup ? Il ne faut pas oublier non plus qu'il peut fort bien avoir peint les portraits de quelques personnages de l'entourage de Charles VIII, qu'un jeune et trop exclusif enthousiasme pour les vieux peintres français peut sans hésitation lui enlever. Il a donc paru nécessaire d'étudier avec quelque soin cette *Nativité* et tout d'abord d'en publier une reproduction précise.

Ce tableau est encastré, comme un retable, sur l'autel de la première chapelle à gauche de la chapelle de la Vierge, située derrière le maître-autel. Dans la chapelle symétrique de droite se trouve sur l'autel le fameux *Saint Sébastien* de Andrea Mantegna, œuvre capitale, décrite et publiée avec enthousiasme par Paul Mantz, qui venait de terminer, au moment où il eut la joie de voir cette peinture pour la première fois, une biographie du maître de Padoue. Depuis tous les historiens parlant de Mantegna n'ont pas manqué de vanter la haute valeur du tableau d'Aigueperse. Ce voisinage fit quelque tort sans doute à la *Nativité*, d'aspect plus humble, et dont l'auteur était illustre surtout par la gloire de son frère Domenico.

Benedetto Ghirlandajo exécuta cette peinture à la détrempe sur un panneau de bois dont les planches se sont par endroit écartées. Est-ce pour porter un remède à ce travail du bois que l'on a tenté de transporter sur toile l'angle supérieur de gauche, mais de façon si maladroite, que le remède eût été bien pire que le mal et aurait compromis définitivement le tableau, si l'opérateur, appréciant son œuvre à sa juste valeur, n'eût arrêté son entreprise, qui n'a endommagé, heureusement, qu'une partie accessoire du paysage du fond ? Les colorations, comme celles du *Saint Sébastien*, ont perdu leur fraîcheur et cet éclat vif et si gai des peintures florentines contemporaines. Elles ont pris un aspect lourd et uniforme, surtout les bleus et les verts, assombris jusqu'à se confondre, alors que les rouges et les jaunes conservent une certaine vivacité; il ne faut accuser, croyons-nous, de ces dégradations que l'atmosphère humide de la région, agissant sur

(1) *Notes d'un voyage en Auvergne*, 1837.
(2) *En Bourbonnais et en Forez*, 1881, p. 123.
(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, II, p. 381 et suiv.
(4) La *Rivista d'Arte*, 1904, n° 5, reproduit le tableau. A. Warburg : Per un quadro che manca all' Exposizione de primitivi francesi. — M. S. Reinach ne reproduit pas la *Nativité* d'Aigueperse dans le t. II du *Répertoire des peintures du moyen âge et de la Renaissance* (1907).

la composition chimique des couleurs. L'aspect que présentent aujourd'hui ces deux peintures est fort différent sans doute de ce qu'il devait être autrefois, et c'est là un élément de comparaison important qui nous fait défaut pour l'identification d'autres tableaux à Benedetto Ghirlandajo.

La scène qu'il nous montre diffère nettement de la représentation traditionnelle que Giotto avait imaginée et que Fra Filippo Lippi et ses élèves avaient reprise dans ses caractères essentiels et avaient fréquemment traitée. Ce n'est pas la Vierge agenouillée près de son fils posé à terre, que des anges, à ses côtés, adorent et vers lequel s'avancent les bergers ; c'est la Vierge assise et triomphante, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et recevant les hommages de seize anges agenouillés autour d'elle. Saint Joseph, drapé dans un manteau rouge doublé de jaune, se tient à l'écart à droite ; au premier plan, à gauche une paire de sabots, un bât, au fond, le bœuf et l'âne. A des murs bas, à droite et au fond, sont accoudés les bergers. Au delà de l'étable, on voit, à droite, sur une colline sombre, paître des moutons blancs, que garde un paisible pasteur. Le tableau a un caractère réaliste qui en fait presque un tableau de genre ; rien de surnaturel, ni auréole, ni gloire, ni rayonnement céleste. Les anges mêmes, dont les tuniques aux tons variés forment un joli assemblage de colorations autour de la Vierge, sont dépourvus d'ailes : ce sont plutôt des enfants aux têtes blondines et doucement penchées, que des messagers célestes, en eux revit plus qu'en toute autre partie du tableau la grâce florentine, dont l'auteur du tableau pouvait malaisément se débarrasser complètement. Le réalisme n'est pas moindre dans les menus objets représentés ici : les sabots — Paul Mantz l'avait déjà remarqué — sont d'un modèle en usage encore dans la Limagne, et le bât de bois est tout semblable à ceux qu'utilisent encore les paysans d'Auvergne, pour seller leurs baudets, descendants de ce grison à longues oreilles qui paraît prendre un intérêt si vif à la scène qui se passe près de lui.

Un réalisme aussi accentué est bien rare dans une peinture florentine. Nous ne pensons pas qu'il ait été souvent poussé jusqu'à bannir tout surnaturel dans une des scènes où le surnaturel aurait pu paraître presque indispensable, puisqu'il devait désigner aux yeux de tous la naissance d'un Enfant-Dieu et la différencier de la naissance d'un simple enfant de paysan (1). Même dans les œuvres plus durement réalistes des écoles du nord, il ne serait pas aisé, sans doute, de citer un grand nombre d'exemples semblables. Sans chercher ceux que les écoles flamandes et allemandes pourraient peut-être fournir, nous nous bornerons à rappeler une *Nativité* qui, à peu près ignorée naguère, a conquis depuis l'Exposition des Primitifs français une grande célébrité. La *Nativité* du Maître de Moulins, exécutée pour le cardinal Jean Rollin, qui y figure en adoration, conservée autrefois à l'évêché, aujourd'hui au Musée d'Autun, présente avec la *Nativité* de Benedetto Ghirlandajo de curieuses analogies, bien que la scène soit disposée de façon différente. Ici non plus, nulle auréole, nulle gloire ou rayonnement céleste; les deux anges en prière n'ont pas d'ailes, il est vrai qu'ils sont placés de telle façon que leurs ailes n'auraient pu être que partiellement visibles; toutefois le surnaturel de l'événement représenté est marqué par un ange volant au fond et instruisant un pâtre gardant des brebis sur une colline verdoyante. Deux bergers dans ce tableau sont appuyés, comme ceux de la *Nativité* d'Aigueperse, à une clôture qui les éloigne des personnages divins, et ce détail, qui avait ému Montégut, au point de lui tirer des larmes, ne se retrouve en effet presque dans aucune autre représentation de la même scène. Certes il était d'usage de donner une attitude modeste et respectueuse à ces pasteurs, mais non pas de tenir à l'écart, par un mur de pierres ou de planches, brutalement, ces humbles qui furent les premiers informés, qui les premiers apportèrent leurs hommages et leurs présents, pour qui enfin la religion nouvelle naissait. Nous ne voulons pas en déduire que Benedetto Ghirlandajo vit précisément la *Nativité* d'Autun, — peinte vers 1480, — mais est-il trop téméraire de supposer que ce Florentin fut séduit par quelque peinture française contemporaine, lorsqu'on se souvient du passage de Vasari : « *Essendo poi stato Benedetto parecchi anni in Francia, dove lavorò e guadagnò assai, e se ne tornò a Firenze con molti privilegi e doni avuti da quel re in testimonio della sua virtù* ». Lanzi, plus bref, dit seulement : « *Benedetto dipinse in Francia forse più che in Italia.* » Une inscription sur le tableau même, sur un cartel

(1) Nous ne pouvons citer que la *Nativité* de Piero della Francesa à la Nat. Gallery de Londres, mais *le tableau est inachevé.*



(Cliché des Monuments hi...

Escalier de la Maison dite de François Ier à Abbeville.

fixé à un des piliers de la crèche, confirme ces passages des historiens italiens; la voici :

le Benedit a Guirlandaje florentin
Ay fait de ma main ce tablautin
Mil CCCC.... a b.. n. la maison
de Monseigneur le Con^net Mon
treau Daupin Dauvergne

Elle nous prouve que Benedetto avait pris quelque connaissance de la langue française pendant le séjour qu'il fit dans notre pays, et nous permet de considérer ce tableau comme ayant été fait en France. Paul Mantz a longuement et très clairement déduit les raisons qui lui permettent de compléter les parties manquantes et obscures de l'inscription, et de conclure que la *Nativité* fut exécutée à Bourbon-l'Archambault, dont le château appartenait alors au prince Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, qui avait épousé en 1481 une princesse italienne Claire de Gonzague, et chez qui l'artiste florentin devait être particulièrement bien traité. Aigueperse dépendait alors de ce prince, ce qui permet de croire que ce tableau, au moins, a été exécuté pour l'église où il est encore aujourd'hui conservé. Quant à la date incomplète de son inscription, Paul Mantz ne peut la préciser, et nous n'avons trouvé, depuis, aucun nouveau moyen de savoir à quelle époque de son séjour en France (de 1480 à 1490) Benedetto exécuta la *Nativité* d'Aigueperse, qui reste une preuve bien curieuse de la double influence exercée d'Italie en France et de France en Italie, même avant les campagnes de François Ier. A ce titre, peut-être, comme le demandait M. Warburg, n'eut-elle pas été trop déplacée à l'Exposition si féconde des Primitifs français.

Jean GUIFFREY.

L'ESCALIER DE LA "MAISON DE FRANÇOIS Ier" à ABBEVILLE

(PLANCHE 40.)

SEULE en Picardie, Abbeville a conservé plusieurs façades de charpente apparente et historiée ; si quelques-unes peuvent dater de la fin du XVe siècle, c'est au cours du XVIe que furent dressées la plupart de ces constructions que le temps, l'incendie, les prescriptions d'édilité et le vandalisme privé ont, par miracle, oubliées. Deux très complètes, étapes classiques des touristes, sont la « Maison de François Ier », 29, rue de la Tannerie, et la Brasserie Macqueron, 27, rue des Teinturiers. Elles permettent d'étudier l'évolution des procédés des charpentiers, celle surtout du répertoire ornemental des imagiers, de Louis XII à Henri III, et de plus modestes façades servent, entre ces deux types notables, de « jalons » intermédiaires.

Dans les Archives municipales d'Abbeville, on peut lire les longs règlements des deux corps de métiers des charpentiers et des imagiers. Si leurs œuvres communes ont passé quatre siècles sans grands dommages apparents, c'est que les uns et les autres étaient « tenus de ouvrer de bon bois, juste, loyel et marchant » et que, dès l'achèvement, « les dis ouvraiges estoient eswardé (*examinés, reçus*) par les eswars (*surveillants du métier choisis parmi ses « maîtres »*). Et les sanctions étaient sérieuses : « Ou cas que icellui ouvrage ne seroit souffisant, cellui qui le auroit fait sera escheu en l'amende de XX solz et pugnicion de prison (1) ».

Une discrète « bande noire » s'est, depuis quelques mois, attaquée aux vieilles maisons d'Abbeville. Dans le curieux quartier de la Boucherie, où, chaque soir, des cierges sont encore allumés devant les petites vierges murales, protectrices du « métier » contre les épidémies, un poteau cornier était illustré du groupe de saint Nicolas et des trois enfants ressuscités. Les premiers passants s'aperçurent un jour que la poutre aux images avait été soigneusement sciée : le saint s'était enfui avec ses attributs, ses protégés et le saloir. Vol ou vente? Vente, sans doute, car le groupe était grand et le bois résistant.

(1) Augustin Thierry, *Recueil de Documents inédits pour servir à l'histoire du Tiers État*, t. IV (Abbeville), p. 390, statuts des charpentiers de maisons de 1535 ; p. 341, statuts des peintres, tailleurs d'images... de 1509; p. 255, statuts des huchers de 1450.

Abbeville a fait récemment une perte bien plus grave : celle de la cage d'escalier de la « Maison de François Ier », du bel ensemble de bois sculpté que reproduit la planche 40 ci-contre.

La façade de cette maison sur la rue de la Tannerie est assez sobrement ornée de quelques corbeaux et de consoles à statuettes. Aussi bien, la rue Cache-Cornaille — ainsi s'appelait-elle jusqu'au XVIIIe siècle — était-elle moins une rue qu'une berge peu passagère de canal : devant les tanneries, coulait le petit ruisseau de la Plume, sur lequel des ponts, des puisoirs étaient aménagés pour le lavage des peaux (1).

La façade sur la cour est de même ordonnance mais plus richement décorée. Elle est complétée par une petite porte, aujourd'hui cachée derrière un appentis.

C'est contre un bâtiment en retour, construit en même temps que le corps principal, que s'appliquait la cage d'escalier disparue.

Haute de 3 mètres, elle comprend une porte en quatre compartiments et un tambour de cinq panneaux. Des lignes de redents et d'accolades forment sur chaque compartiment de la porte un cartouche compliqué dont le centre est occupé par les enroulements d'une cordelière à houppes. Sur les panneaux du tambour, le décor est le même, avec une surcharge de quelques menus détails. Les jambages et l'arc très surbaissé de la porte sont suivis par un gracieux cordon de feuilles de lierre. A gauche, sur le poteau cornier, une niche est depuis longtemps vide. La plus délicate partie de ce grand « meuble » est sans doute la claire-voie flamboyante de l'imposte, interrompue au centre par une autre niche abritant une vierge rapportée et sans valeur. Entre des colonnettes, au-dessus du tambour, on apercevait la vis de l'escalier (2).

La frondaison d'une vigne, vert clair ou de bronze suivant la saison, apportait une dernière note pittoresque à ce tableautin que la maîtrise d'un imagier, les années et le hasard avaient composé à souhait. Bien des chevalets d'aquarellistes ou des « pieds » de photographes ont été fichés entre les pavés de cette cour, et l'on ferait une petite exposition, assez inégale, avec les seuls croquis, les reproductions de ce coin du vieil Abbeville (1).

Les principales maisons de bois de France ont reçu de nobles appellations : c'est à Rouen le logis de Diane de Poitiers ; au Mans, de la reine Bérengère ; à Sens, d'Abraham, et même d'Adam à Angers. La valeur historique de l'appellation de la maison d'Abbeville n'est pas moindre. François Ier ne l'a pas plus habitée que cette autre maison du même nom qui est le joyau de la célèbre rue aux Fèvres de Lisieux.

M. Alcius Ledieu, l'érudit conservateur honoraire de la Bibliothèque d'Abbeville, a recueilli dans les archives les indications des résidences du roi, pour chacun de ses nombreux séjours à Abbeville (2).

Le plus souvent c'était l'hôtel de Jean de Bruges, seigneur de la Gruuthuse et gouverneur d'Abbeville, qui abritait la Cour : un incendie, en 1795, n'a rien laissé de cette très somptueuse demeure qui s'élevait sur l'emplacement du Palais de Justice et d'une partie du champ de foire.

La maison de la rue de la Tannerie n'a pas d'autre état civil que les mentions admiratives qu'en ont faite des écrivains très postérieurs à son édification : c'est le P. Ignace qui, en 1657, dans l'*Histoire des maïeurs d'Abbeville*, l'appela le premier la maison de François Ier. « Maison *du temps* de François Ier » serait à peu près exact. Si l'on veut dater cette construction, à défaut de pièces, par son ornementation et par la comparaison avec d'autres monuments de la même région de Picardie, c'est aux dernières années du règne de Louis XII et au début du règne suivant qu'il la faut reporter. Que l'usage décoratif de la cordelière soit une sorte d'hommage à la veuve royale, Anne de Bretagne, ou qu'il marque — cette seconde explication est plus valable — la popularité du Tiers Ordre de saint François, c'est toujours dans le premier quart du XVIe siècle que nous en rencontrons des applications, aux voûtes des églises d'Auxi-le-Château et de Saint-Riquier, pour ne citer que des exemples proches d'Abbeville (3).

(1) Ern. Prarond, *La Topographie historique d'Abbeville*, t. I, p. 400.

(2) M. H. Macqueron a publié la description détaillée de cette cage dans *La Picardie historique et monumentale*, publication de la Société des Antiquaires de Picardie, t. III, p. 69.

(1) C'est devant cet escalier que le peintre Ch.-Ed. de Beaumont a situé un tableau de genre, exposé au Salon de 1873 et popularisé par la gravure, *Fin d'une chanson*.

(2) Alcius Ledieu, *La maison de François Ier à Abbeville*, dans la *Revue de l'art chrétien*, septembre 1901.

(3) Cf. Palustre, *La Renaissance en France*, t. I, p. 23 ; Hénocque, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Riquier*, t. II, p. 380 et pl. II.

M. Alcius Ledieu a tenté de justifier le nom traditionnel de la maison : il suppose que lors de l'entrée solennelle de François Ier à Abbeville en 1517, les travaux n'étaient pas achevés et que les derniers furent payés grâce à une libéralité du prince : on connaît d'autres donations spéciales du même ordre.

Depuis juin dernier, une brèche est ouverte où se voyait la cage d'escalier. Le peintre en voitures, propriétaire de la maison, qui cependant bénéficiait de fréquents pourboires des touristes, a vendu cette « vieillerie » pour 4000 francs à un marchand d'antiquités parisien. Quelques amis des monuments abbevillois, des membres de la Société d'Émulation, s'étaient, dès la première rumeur, cotisés pour offrir une même somme. Leur mandataire fit une proposition quelques heures trop tard. Les pans de bois étaient déjà, disait-on, en route pour New-York. Il y a plusieurs années, ces mêmes archéologues avaient demandé le classement de la maison, de l'escalier au moins, comme monument historique : la loi de 1887 exige, on le sait, pour les propriétés privées, le consentement du propriétaire qui, en l'espèce, avait été refusé.

Cette note n'est qu'une contribution au long et triste bordereau que l'on pourrait établir des pertes des églises, des châteaux et des maisons de France, sans même faire remonter l'enquête à plus de cinq ou six ans.

Ne serait-il pas indispensable, en même temps que d'établir de sérieux inventaires, pour les œuvres d'art appartenant aux « personnes morales », de créer enfin, pour les immeubles et meubles possédés par des particuliers, une nécessaire « expropriation pour cause d'intérêt historique ou artistique »?

Pierre DUBOIS.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Peintures décoratives des églises de Paris.** — On a signalé récemment à la Société d'histoire de l'art français, le mauvais état où se trouvent les fresques exécutées au cours du XIXe siècle par Chasseriau ou par Flandrin à Saint-Merry, à Saint-Severin, à Saint-Roch, etc. Ces doléances transmises à la Commission du Vieux-Paris toucheront, il faut l'espérer, l'administration préfectorale de qui relèvent les églises parisiennes et réussiront en tout cas à préoccuper l'opinion de la conservation d'œuvres, dont quelques-unes seront et sont dès maintenant parmi les documents les plus importants pour l'histoire de la peinture française.

✢ ✢ ✢ **Peinture décorative du XIVe siècle à Étampes.** — C'est dans une dépendance du tribunal de cette ville, occupée par la gendarmerie, que M. L.-Eug. Lefèvre a retrouvé et étudié une peinture murale très importante et très rare, qui était à peine connue des habitants eux-mêmes, et qu'un journal local avait jadis signalée comme contemporaine de François Ier. Or, c'est bel et bien une œuvre du début du XIVe siècle, — les costumes et la décoration en font foi, — où figure une scène capitale de l'histoire locale : la donation par Philippe le Bel à Louis d'Évreux du comté d'Étampes en 1307. Malgré la dégradation subie par cette peinture lors de la construction (relativement récente) d'un corps de cheminée, on distingue très bien la plupart des personnages : le roi, la reine-mère, les fils du roi; seul le nouveau comte d'Étampes demeure à tout jamais invisible. La conservation de cette œuvre est suffisante, et il convient de faire tout le possible pour la mettre à l'abri de toute mutilation ultérieure; de même qu'il convient de féliciter M. Lefèvre de sa précieuse initiative. Son travail, avec planches à l'appui, paraîtra dans le prochain fascicule des *Annales de la Société du Gâtinais*. Tout le monde sera d'accord pour y reconnaître une œuvre capitale et unique dans l'histoire des origines de la peinture en France.

H. S.

✢ ✢ ✢ **Le cloître de la Trinité à Vendôme.** — Dans le courant de l'été, le colonel de cavalerie en résidence à Vendôme, jugeant que les chevaux de son escadron étaient logés dans des locaux humides et malsains, en décida la destruction; or les écuries avaient été installées, tant bien que mal, plutôt mal que bien, dans les dépendances de l'ancienne abbaye

de la Trinité. Ce projet de suppression, qu'on peut qualifier de cavalière, émut quelque peu en ville : le maire, informé, protesta, et la Société archéologique du Vendômois éleva la voix à son tour pour demander la conservation de cette partie d'un monument à tous égards précieux. La Commission des monuments historiques et le ministre se trouvèrent d'accord pour déclarer d'urgence la nécessité d'empêcher la démolition projetée, et des instructions furent données en conséquence ; mais plusieurs mois s'étaient écoulés, et lorsque ces instructions arrivèrent à Vendôme, le mal était fait et la destruction consommée. Le colonel avait agi en maître, sans se soucier des protestations des archéologues qui lui importaient peu : cinq travées du vieux cloître étaient tombées sous la pioche de l'entrepreneur !

✢ ✢ ✢ **Objets d'art des églises de la Gironde.** — La Société archéologique de Bordeaux, grâce au zèle photographique de MM. Brutails et Chambon, grâce à la science archéologique de M. Brutails, vient de publier un *Album des objets d'art existant dans les églises de la Gironde*, qui comprend plus de deux cents œuvres d'art ou motifs d'architecture groupés en soixante-quinze planches (phototypie) : on y trouvera des chapiteaux, des cuves baptismales, des bénitiers, des boiseries, des lutrins, des chandeliers pascals, des inscriptions, des tympans de porte, des vitraux, des crucifix de bois et d'ivoire, des Vierges et des saints de bois et de pierre, des sculptures en albâtre, des autels, des reliquaires, des retables, des piscines, des chaires, des stalles, des confessionnaux, des croix, des encensoirs, des monuments funéraires, depuis l'époque romaine jusqu'au XVIIIe siècle. La plupart de ces photographies représentent des objets qui n'avaient jamais été reproduits et dont beaucoup demeuraient ignorés au fond de vieilles églises de campagne ou de presbytères à demi ruinés : peu d'ouvrages de premier ordre, mais beaucoup méritant d'être préservés et d'être comparés à ceux que nous connaissons déjà.

Il y a certes des départements plus riches que la Gironde; il y en a aussi de beaucoup plus pauvres. Mais partout le même travail d'inventaire photographique s'impose, et les sociétés locales s'honoreront grandement en suivant l'exemple de celle de Bordeaux. H. S.

✢ ✢ ✢ **Les jardins du château de Blois.** — Rien n'est plus connu que les bâtiments du château de Blois, mais bien peu de personnes se rendent compte du cadre qui les entourait autrefois. A peine une petite construction récemment restaurée, dite *Pavillon d'Anne de Bretagne*, attire-t-elle l'attention au pied du château, le long de l'avenue qui mène à la gare. Un livre extrêmement clairvoyant et documenté de M. Pierre Lesueur (Blois, Imprimerie Migault, 1906), est venu nous renseigner sur leur histoire depuis Louis XII, sur leurs dispositions successives, leurs dépendances telles que le Pavillon d'Anne de Bretagne dont l'oratoire était particulièrement aimé et fréquenté par Louis XII, ou que le pavillon de charpente qui contenait une belle fontaine de marbre analogue à celle que le cardinal d'Amboise avait fait installer à Gaillon.

En dehors de son intérêt local, c'est une étude précieuse sur cet art des jardins de la Renaissance qui nous échappe presque entièrement aujourd'hui.

✢ ✢ ✢ **L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux.** — Qu'il nous soit permis de signaler enfin l'apparition d'une nouvelle notice (1), sur l'église et les tombeaux de Saint-Denis, destinée à remplacer celle du baron de Guilhermy, depuis longtemps épuisée, et à renseigner les visiteurs sur un édifice illustre entre tous ainsi que sur les monuments non moins fameux qu'il contient. Les travailleurs et les curieux y trouveront dans une abondante introduction historique et archéologique, le résumé de l'histoire de la construction de l'église, de ses dévastations et de ses restaurations. La description chronologique des tombeaux leur fournira sur ces monuments le résultat des travaux qui ont renouvelé l'histoire de la sculpture française depuis quarante ans et plus, que la monographie de Guilhermy était écrite.

Dix-huit planches donnent en phototypie les principaux aspects de l'architecture et quelques sculptures caractéristiques en attendant le recueil complet que le même éditeur se propose de publier et qui contiendra la reproduction de tous les tombeaux royaux.

(1) Par MM. P. Vitry et G. Brière. Paris, D. A. Longuet, éditeur.

962-06. — CORBEIL, Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

N B. — On trouvera ci-dessous la mention des principaux *articles* parus dans l'année. Quant aux très n
notes, informations, documents ou nouvelles concernant soit les musées, soit les monuments, elles sont
seulement dans la table suivante, sous la rubrique du nom de la ville à laquelle elles se rapportent.

Les articles comportant des illustrations sont marqués d'un astérisque.

✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠

TABLE MÉTHODIQUE ET ALPHABÉTIQUE

NOTA. — Les chiffres gras renvoient aux planches.

MUSÉES

MONUMENTS

EXPOSITIONS

♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣


FINE ARTS
3 2044 039

